REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

12

QRG

VOL. 3 - DICIEMBRE 2003

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de
José Sanabria

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2003-2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

HISTORIA

Javier Negrín
El Pitirre
Humor revolucionario (1) **193**

CARICATOGRAFÍA

Carlos Alberto Villegas Uribe
Aportes téoricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) **229**

HISTORIA

Cristian Eric Díaz Castro
La historieta en Chile (7) **251**

El Pitirre
Humor revolucionario
1

Javier Negrín
Profesor, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba

Resumen

El Pitirre *fue la revista que en 1960 inició una renovación radical dentro de la caricatura cubana. Su aparición significó una ruptura con las convenciones que se habían estipulado en la caricatura cubana desde su aparición en el siglo XIX, y que se mantuvieron más o menos iguales a lo largo de la primera mitad del XX. Sólo a partir de la década del 50 artistas como Jesús de Armas y Rafael Fornés se vieron influidos por figuras de renombre en el humor gráfico internacional como André François y Steinberg. Precisamente fue Rafael Fornés quien en 1960 se convirtió en el director fundador de* El Pitirre. *En la nueva publicación se unió la revolución estética de la caricatura con la revolución política en que se encontraba inmerso el país desde 1959.*

Abstract

El Pitirre *was the magazine which in 1960 started a radical renewal within the Cuban caricature. Its appearing meant a break of the conventions which had been adopted in the Cuban caricature from its appearing in the nineteenth century, and which remained more or less the same untill the first half of the twentieth century. Only from the fifties artists as Jesús de Armas and Rafael Fornés were influenced by reputable exponents of the international graphic humor as André François and Steinberg. Precisely Rafael Fornés was who in 1960 became fonder and director of* El Pitirre. *In the new magazine the esthetic revolution of the caricature joined together the political revolution which the country from 1959 was immerged in.*

Humor revolucionario, revolución en el humor: una precisión

En una entrevista publicada en 1960, René de la Nuez dijo, refiriéndose a los caricaturistas nucleados alrededor de *El Pitirre*: «...aspiramos no sólo a hacer un humorismo de la revolución, sino a hacer una revolución dentro del humorismo» [1]. Esta es quizás la expresión que mejor define al semanario, un sencillo tabloide que apareció entre enero de 1960 y octubre de 1961 como suplemento humorístico del periódico *La Calle*, y que constituye nuestro objeto de estudio dentro del tema del humor gráfico cubano en la década del sesenta. Con frecuencia suele ser señalado como la publicación que inicia el humor revolucionario en nuestro país. Pero fuera de este acuerdo, las opiniones sobre su lugar en la historia de la caricatura cubana son diversas. Juan Ángel Cardi [2] considera *El Pitirre* como un en-

sayo previo a *Palante*, el tabloide que en definitiva devino órgano humorístico «oficial» del nuevo gobierno. Octavio García Vigil [3] lo señala como «humor político de transición», lo cual limita su alcance temático y lo establece como un puente entre el humor gráfico previo a 1959 y el posterior. Por último, Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez, con la perspectiva que da el paso del tiempo y atendiendo a la trascendencia de muchos de los artistas inmersos en su creación, lo califican de «mítico» [4], adjetivo que, aunque elogioso en grado sumo, no hace más que agregar bruma a los intentos de sopesar su importancia en el entorno de publicaciones humorísticas que ha tenido Cuba.

Pensamos en dos factores que podrían explicar este fenómeno. El primero, que la historia de nuestro humorismo gráfico aún está por contarse. Pese a los ensayos de Bernardo Barros y Edmundo Desnoes, que se han acercado a fragmentos de nuestra historia gráfico-humorística con agudos análisis, el título más abarcador hasta la fecha es «Más de cien años de humor político», el cual, aparte de reunir un valioso material en imágenes, no es realmente un libro centrado en la historia de la caricatura cubana, ni siquiera de su variante política. Falta en él, como en mucho de lo publicado sobre el tema en nuestro país, un enfoque de la caricatura como fenómeno artístico, con evoluciones formales y conceptuales propias, influido por el panorama internacional del género, y no sólo como un reflejo fiel de las transformaciones de la sociedad cubana, principalmente en la esfera política. O sea, no sólo que el humor gráfico cubano no es únicamente humor político, sino también que la historia de este último no se limita a cotejar las caricaturas con los avatares de nuestro acontecer nacional.

El otro factor que propicia la indefinición sobre *El Pitirre* se relaciona, más específicamente, con la historia del humor gráfico desde el triunfo de la revolución cubana. Sin duda, a partir de 1959 se produce un cambio radical en Cuba, que tuvo un influjo bastante inmediato en una manifestación artística generalmente tan circunstancial como la caricatura. Desde temprano para este cambio se acuñaron términos como *nuevo humor* o *humor revolucionario*, con los que se quiso señalar ante todo la filiación política de la nueva caricatura: una caricatura que apoyaba el proceso revolucionario que vivía el país y que contribuía desde su trinchera en la prensa a la labor colectiva que la revolución significaba. Según palabras de Cardi: «... aprendimos que, por encima de los evasivos humores de colores –humor blanco, humor negro, humor verde, humor lila, humor amarillo...– estaba el humor rojo, es decir, el humor revolucionario, el humor militante, el humor socialista, el humor intransigente» [5]. Unido a este cambio de mentalidad política, otra diferencia del humor revolucionario respecto al precedente es el cambio de temática. Pero este cambio temático no se entiende más que como un reflejo de las transformaciones sociales operadas en el país, y por tanto las nuevas temáticas son, entre otras: «la ley de reforma agraria, la campaña de alfabetización, la escuela y los médicos en el campo, el trabajo voluntario, el deporte, el internacionalismo proletario, etc.» [6]. Como se ve, el término de humor revolucionario encaja bien con una historiografía del humor gráfico cubano que ve en este an-

te todo un documento que refleja los cambios político-sociales de nuestro país. Y dentro de él cabe prácticamente todo el humor gráfico sobre soporte masivo de 1959 a la fecha, al margen de la calidad artística.

Pero, y esta es una precisión que no siempre se hace, no es lo mismo humor revolucionario que *revolución en el humor*. Esta última, se comprende, está más acorde con la idea de una renovación radical dentro de los predios de la manifestación, que abarque no sólo la ideología política y los cambios temáticos que una transformación social propicia, sino también cualidades más intrínsecas. En la historia del humor gráfico cubano, por ejemplo, un cambio que merezca este título es la renovación que en su momento hicieran Conrado W. Massaguer, Jaime Valls y Rafael Blanco (sobre todo este último), al romper con los cánones de la caricatura decimonónica, que en nuestro país tuvo seguidores hasta bien entrado el siglo XX, y plantearse este arte de una manera moderna, acorde con las transformaciones que en el ámbito internacional ya se venían propiciando debido a figuras como el francés Sem. Revolución, como se ve, similar a la que ocurriera, años después, en el ámbito de la pintura, gracias a cradores como Víctor Manuel, pero mucho menos valorada.

Como ya se dijo, y más adelante se abundará sobre ello, *El Pitirre* es considerado la publicación pionera del humor revolucionario. Pero según las palabras de Nuez citadas al inicio, sus pretensiones iban más allá de la militancia junto al nuevo poder y se proponían un cambio revolucionario en los mismos predios de la caricatura como manifestación artística. Y es en este último aspecto donde se presenta nuestro problema: ¿en qué medida *El Pitirre*, además de pionero del humor revolucionario, fue el soporte desde el que se realizó una revolución del humor gráfico cubano?

Adelantamos una hipótesis, que pretenderemos demostrar a lo largo del trabajo: *El Pitirre* fue el órgano de prensa donde cristalizó y alcanzó difusión a gran escala una auténtica revolución de nuestra caricatura, que venía operándose desde, aproximadamente, la segunda mitad de la década del cincuenta. Revolución formal y conceptual que, en la historia de la manifestación en nuestro país, es sólo comparable a la ya mencionada de Rafael Blanco y compañía a principios del siglo XX, y que fuera analizada en su momento por Bernardo Barros en el capítulo final de su libro «La caricatura contemporánea».

Hablar de revolución dentro de una manifestación artística implica señalar cambios radicales respecto a la manera más o menos canónica en que esta se expresa en un momento dado. De ahí que el primero de nuestros objetivos sea perfilar el canon de la caricatura previa a la salida de *El Pitirre*, respecto a la cual este semanario implica una renovación sustancial, sin descartar, claro está, las relaciones de continuidad. Un segundo objetivo será determinar los rasgos que definen el vanguardismo revolucionario de *El Pitirre* en el humor gráfico cubano, los cuales guardan relación con la vanguardia de la caricatura de la época a nivel internacional y con los pioneros de la segunda revolución de la manifestación en Cuba. Por último, intentaremos caracterizar y valorar la producción en *El Pitirre* de los humoristas gráficos más destacados, para

lo que, en muchas ocasiones, tendremos que determinar el lugar que ocupa esa producción en la obra total de los artistas.

Pero en el caso de lo ocurrido con el semanario humorístico de *La Calle*, la ocurrencia paralela de una revolución dentro de la caricatura y una revolución, mucho más amplia, a escala político-social, y además, el hecho de que los artífices de la transformación en la caricatura pusieran su arte, en forma de humor revolucionario, al servicio de los intereses del cambio social, complica el análisis del fenómeno. Si sumamos a esto que la postura adoptada por el nuevo poder nacido de la revolución respecto al humor gráfico de vanguardia contribuyó tanto a su consolidación como a su atemperamiento, entonces en el análisis de este tendremos que atender no sólo a transformaciones estéticas, sino al influjo que sobre él tuvieron los cambios sociales paralelos.

Cumplimentar los objetivos planteados supone la aplicación de un método histórico-valorativo, ya que, en cierto modo, nuestra investigación persigue esbozar un segmento de la historia del humor gráfico cubano, signado por la aparición de una publicación auténticamente de vanguardia, en la cual participaron varios de los mejores caricaturistas del momento. Los procedimientos, acorde con el objeto por tratar, serán la consulta bibliográfica y las entrevistas a los pitirreros que aún viven.

Reflexiones sobre nuestro tema, a pocos años de desaparecido *El Pitirre*, se esbozaron en textos de Edmundo Desnoes y Lisandro Otero, y para llamar de alguna manera a los sujetos del cambio en el humorismo gráfico cubano no surgieron denominaciones de duración efímera como Grupo de La Habana (Roberto Branly) [7] y Nueva Ola (Lisandro Otero) [8]. Nosotros hemos preferido el término *revolución en el humor* porque, aparte de la polisemia que implica (hábilmente aprovechada por Nuez en la cita referida), permite establecer un nexo de continuidad con la renovación de principios del siglo pasado. Ambos son momentos clave en la historia del humor gráfico cubano, sobre todo de aquel en que el elemento estético aporta un hálito de trascendencia, más allá de las urgencias del encargo social que caracterizan a esta manifestación plástica.

El humor gráfico antes de 1959: establecimiento de un canon

Pese a las diferencias esbozadas arriba, humor revolucionario y revolución en el humor coinciden en un punto: presentan algo nuevo, ya sea en el campo restringido de lo ideológico-temático o en un sentido más amplio y radical. Esta novedad se refiere a determinados factores dentro de la manifestación que, en la etapa que va de los últimos años de la década del cincuenta a los primeros de la posterior, sufrieron drásticos cambios, motivados en parte por una revolución social que tuvo sobre el humor gráfico un influjo bastante inmediato. Para poder definir esos cambios es preciso antes establecer cuáles eran las características de la caricatura hasta ese momento, y perfilar en cierto modo un canon respecto al cual se manifestó el humor de forma y contenido nuevos.

Lo que nos proponemos a continuación no es una historia de la manifestación en Cuba antes de 1959, sino rastrear el comportamiento de los factores

en los cuales se observará más adelante un cambio de peso. Para ello nos centraremos en ejemplos puntuales, colocados en orden cronológico. Los factores para analizar en cada caso son, además de las características gráficas de la caricatura, algunos símbolos gráficos empleados, la manera en que funcionan estos signos en el contexto, el nivel de tropologización del chiste, los abordajes temáticos y, paralelamente, cómo la relación humor gráfico-poder media los anteriores elementos a través de la censura. Este último aspecto es importante, ya que la nueva relación humor gráfico-poder a partir de 1959 será uno de los cambios más radicales, que influirá de modo decisivo tanto en el surgimiento del humor revolucionario como en la politización de la revolución del humorismo cubano.

El siglo XIX

Ya antes de que surgiera en Cuba la primera revista de humor gráfico hay datos sobre la existencia de la caricatura. El ejemplo más patente de esto es la hoja volante encontrada en el Teatro Tacón en 1848 por Cirilo Villaverde (a quien incluso se le atribuye la autoría de la misma), que se considera la caricatura política existente más antigua de Cuba. En la pieza se representa al gobernador saliente O´Donell, cuyo lema era «con sangre se hace azúcar», y al sustituto Federico Roncaly, que comienza a ordeñar la vaca (alusión explícita a Cuba) que aquel ha abandonado, mientras un grupo de figuras menores de la política peninsular espera su turno para hacer lo mismo. Como pie de grabado aparece un diálogo entre los integrantes de la escena, en el que se hace más patente la situación de explotación colonial que intenta satirizar el anónimo caricaturista.

El ejemplo, que por su dibujo y leyenda más o menos bien elaborados hace suponer la existencia de antecedentes en el género, en cierta medida marca lo que ha sido una constante en la historia del humor gráfico nacional: el predominio de la caricatura política y la mediación de la censura en su ejecución. Pero si bien este segundo aspecto se hace explícito en el caso señalado a partir del soporte de la pieza (una hoja volante que, a lo que parece, se distribuyó clandestinamente en el Teatro Tacón), ya veremos cómo más adelante serán otros los elementos en los que se evidencia la presencia del fenómeno. También habría que señalar en esta pieza una segunda característica: al simbolizar a Cuba mediante una vaca, cuya única acción ante la extorsión de las autoridades es la queja, sienta precedentes para un rasgo (la resignación) que sería luego el más típico de las representaciones del pueblo cubano en los años de la república.

Si el ejemplo anterior muestra una posición política favorable a los intereses de los criollos liberales de la época, la primera revista de humor gráfico, *La Charanga*, que aparece en 1857, bajo la dirección de Juan Manuel Villergas, responde al sector peninsular. Igual filiación política tendrán las posteriores *El Moro Muza* (1859-1875, dirigida también por Villergas), *Don Junípero* y *Juan Palomo*, dirigidas estas dos últimas por Víctor Patricio Landaluce. Alrededor de ellas se conforma el núcleo de los primeros caricaturistas del país: Augusto Ferrán, Juan Jorge Peoli, Francisco Cisneros y Víctor Patricio Landaluce. De ellos solo Peoli era cubano.

Algunas de estas publicaciones recogen las caricaturas que abordan las gestas independentistas, asumiéndolas siempre, claro está, desde la óptica pro-hispana. No es de extrañar, por tanto, que los recursos simbólicos con que representen a la Cuba insurrecta sean peyorativos. Si el anónimo autor del pasquín de 1848 ve en Cuba una vaca resignada que aprovechan todos, para los caricaturistas hispanos la isla rebelde será una negrita diabólica (alusión a una segunda Haití y al «peligro negro» que la revolución independentista representaba) que porta en sus manos una antorcha, símbolo de la destrucción, y un puñal, símbolo de la traición a la Madre Patria, cuyos brazos rechaza. Por el contrario, la Cuba sumisa será Doña Isla, que prefiere la seguridad de la égida hispana a los ofrecimientos de los reformistas.

En 1897, en plena guerra independentista, surge en Nueva York la primera publicación de humor gráfico con vocación mambisa: *Cacarajícara*, editada por Enrique Hernández Millares. En ella publica algunas caricaturas Ricardo de la Torriente, quien sería luego uno de los humoristas más populares de la república. Precisamente es él quien introduce por primera vez, a través de una de las caricaturas para esta publicación, uno de los personajes simbólicos más empleados por el humor gráfico nacional: el «Tío Sam». Pero en esta primera salida la figura representativa de Estados Unidos no tendrá la carga negativa posterior. El Tío Sam aparece junto a España, que tiene el vientre hinchado por los presupuestos, contratos, desfalcos, robos, etc., y un letrero al pie reza: «pero Sam con su ayuda se dispone a curar de una vez la indigestión» [9]. Como es usual en él, viste traje con levita y el gran sombrero con las barras y las estrellas.

Como se ve, el empleo de los símbolos, dentro de las caricaturas de filiación integrista o independentista, se caracteriza por su obviedad. Se recurre a iconos convencionales que tienen, casi siempre, un significado prefijado. Incluso, muchas veces la decodificación por parte del receptor se facilita porque los íconos aparecen acompañados por una leyenda en la que se explica su significado.

Al margen del humor gráfico presente en las revistas sobre el tema y otras publicaciones periódicas, habría que mencionar el fenómeno de las marquillas de las cajas de tabaco, que constituyen un caso peculiar de caricatura ajena a la prensa. En estas eran frecuentes los tipos populares del teatro vernáculo, como la mulata, el negrito, etc., representados en situaciones de cierto matiz humorístico (aunque este se basara muchas veces en la burla racista.) En cierto modo, podría decirse que si a partir de las publicaciones periódicas se va conformando el arsenal de símbolos de nuestra caricatura política, es a través de las marquillas de tabaco que se fijan los estereotipos de nuestro humor gráfico de tema costumbrista.

En términos gráficos, las caricaturas de estos momentos derivan del dibujo académico de la época. Eran, por tanto, excesivamente detallistas y con un empleo tradicional del claroscuro. Sus autores, al decir de Bernardo G. Barrios, «consideraban el humorismo como un arte sin cánones propios e independientes del dibujo que no es humorístico» [10]. El elemento caricaturesco que en las mismas se observaba, en términos de

recargamiento de las figuras, correspondía esencialmente al rostro. J. J. Peoli, por ejemplo, popularizó un tipo de caricatura en la que se utilizaba el procedimiento de colocar una cabeza enorme sobre un cuerpo pequeño, que ya había empleado el humorista Léandre en Francia. De este modo las posibilidades expresivas del dibujo quedaban sólo en las características del rostro, que se deformaba ligeramente de acuerdo con la fisonomía del caricaturizado. El cuerpo, por su parte, era un elemento convencional, que aportaba muy poco y que podía, en algunos casos, ser intercambiable. Estos cánones de ejecución implicaban, por un lado, que el caricaturizado no se recogiera en toda su riqueza sicológica, y por otro, que las caricaturas tuvieran siempre una apariencia acartonada, que impedía la sensación de movimiento.

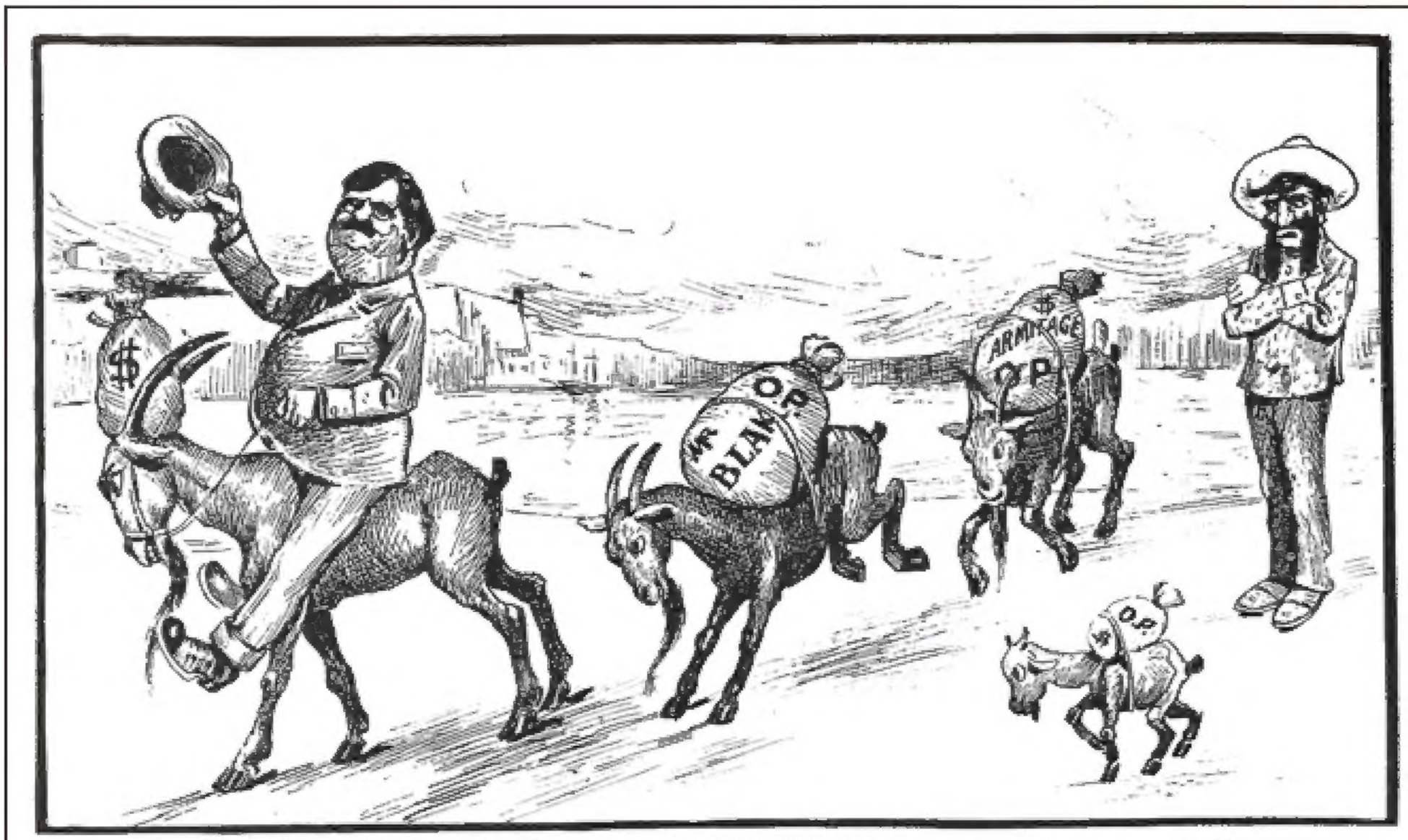
Cuando las figuras eran colocadas en un escenario, el exceso de detalles presentes en este actuaba como un elemento que impedía la síntesis y la necesaria distinción entre caricatura y dibujo *serio*. Estas imágenes estaban siempre limitadas por un marco que aislaba la caricatura de los textos presentes en la página. La leyenda, presente siempre, se colocaba a modo de pie de página [11]. La relación entre el texto y la imagen se daba por lo general en los términos de una completa sujeción de la segunda al primero. La caricatura no era capaz de transmitir por sí sola la idea presente en el texto acompañante, pero la mayoría de las veces tampoco servía de complemento.

El siglo XX

Al comenzar el siglo XX todavía muchos caricaturistas continúan manejando estos cánones gráficos: Del Barrio, Henares, Jesús Castellanos. Pero Ricardo de la Torriente es el caso más significativo. En 1905 funda *La Política Cómica*, el semanario humorístico más popular del primer cuarto de siglo. En él hacía la glosa humorística de los sucesos de actualidad.

En este semanario ocupaba un lugar protagónico la figura de «Liborio», que se convirtió en el símbolo gráfico del pueblo cubano durante el primer período republicano. Este personaje resumía características somáticas y sicológicas que se habían convertido en estereotipo del cubano desde el siglo anterior. Ya Landaluce, según Bernardo G. Barros, había fijado este estereotipo: «guajiro de luengas patillas, zapatos de vaqueta y jipi campesino» [12]. En cuanto al carácter, Liborio no se diferenciaba mucho de la vaca expoliada que representaba a Cuba en la caricatura anónima de 1848. Igual que ella, era pasivo y resignado ante los abusos, tan sólo la queja le servía de protesta. Esta característica la heredaría «Liborito», creación posterior de Jaime Valls, que sería retomada luego por otros caricaturistas. Aunque el guajirito de Valls poseía atributos físicos distintos (sin patillas, guayabera blanca, pañoleta roja, tocado con sombrero de yarey) y se mostraba más jovial y desenfadado que el Liborio de Torriente, la posición pasiva marcaría la filiación entre ambos.

Torriente con «Liborio» desarrolló el humor político en dos direcciones fundamentales: sucesos locales (elecciones, huelgas obreras, problemas económicos, etc.) y las relaciones Cuba-Estados Unidos. En el segundo caso introdujo un esquema que se ha mantenido, con variantes, hasta la actualidad: la re-



El Pueblo.—¡Bien cargados llevan los animalitos! Y á mí apenas me quedan tres centavitos.

Figura 1: «Liborio», representación del pueblo cubano popularizada por Ricardo de la Torriente en la revista *La Política Cómica*.

presentación del pueblo cubano de un lado (en su caso, Liborio), del otro el Tío Sam (en ocasiones una figura política norteamericana), separados ambos por el mar. El tamaño desigual de las figuras (Liborio más pequeño que Tío Sam), con implicaciones semánticas evidentes, también se ha mantenido hasta la fecha.

El uso de símbolos gráficos en Torriente es frecuente. En ellos resulta tan decimonónico como en el dibujo: aparte de su obviedad, suelen estar *aclarados* con un letrero. Es significativo, sin embargo, que introduce algunos cuya construcción parte de expresiones populares, fenómeno que se repetiría en la caricatura posterior. Entre ellos el más frecuentes era el chivo, alusión a los *chivos* o negocios sucios de los políticos de turno. Por otro lado, continúa con la tradición del pie de grabado *agregado* a la caricatura, con un peso determinante sobre el dibujo, que meramente lo ilustra.

Un elemento esencial en «Liborio», sobre todo en el humor de tema local, es el traspaso de los elementos del choteo criollo al ámbito de la caricatura política. El choteo, que Mañach define como «un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad» [13], es el núcleo humorístico de muchas caricaturas de Torriente. La intención es burlarse, de manera nada sutil, de las figuras políticas del momento. Con esto se busca, más que la denuncia del carácter corrupto de un determinado personaje, o la inhabilidad de otro para llevar las riendas de la nación, sobrellevar esos fenómenos mediante la descarga emocional que significa la risa. Nunca hay en las caricaturas incitación a cambiar la situación social (el mismo carácter pasivo de Liborio es poco pro-

picio para este tipo de actitudes), sino una subterránea exhortación a soportarla, al colocar al explotado en un plano de igualdad con el explotador mediante la burla.

Este choteo criollo era el fruto de un momento histórico caracterizado por la frustración de los ideales independentistas. Pero en la posibilidad de que se dirigiera a las figuras políticas a través de un órgano de prensa actuaban ciertos factores. El primero, la relativa libertad de expresión de la democracia representativa en los primeros años de la república, y el segundo, que el mismo Torriente era una figura con cierto poder en el medio político de la época. El choteo, forma de burla elemental que no minaba en esencia el poder político, fue en lo adelante un recurso típico de la caricatura cubana siempre que ese poder no se manifestara en términos demasiado *imperativos*.

Hasta aquí se ha hablado de la existencia de la caricatura como fenómeno de relativa popularidad, pero hablar de tendencias de vanguardia dentro de ella sería algo muy aventurado. En primer lugar, porque los que la practicaban no la consideraban como un fenómeno artístico, sino como una distracción menor en la que eran admisibles los errores de factura que no se admitirían en otras artes. En segundo lugar, como ya se ha señalado arriba, no existía la voluntad, propia del espíritu moderno, de especificar la manifestación, de dotarla de cualidades distintivas que la alejaran del dibujo académico. Esta voluntad se da con la llegada del siglo XX, y en ella influyen de manera decisiva las escuelas de humorismo gráfico que marcaban las pautas en la época, fundamentalmente la alemana y la francesa. De estas vendrían las influencias fundamentales sobre la primera generación de caricaturistas de la república: el esquematismo de la caricatura, el concepto japonés y la visión sintética.

Figura 2: El humor en «Liborio» era esencialmente verbal, de ahí que recurriera al doble sentido de la frase. En la imagen, Liborio pregunta a Mr. Magoon, gobernador de Cuba durante la segunda intervención norteamericana: «Oiga, don Magoon, ¿cuándo piensan ustedes de irse?». El gobernador responde: «Pronto, amigo; ¡cuando esa rana críe pelo!». Cuando esa rana críe pelo es expresión popular que indica que la realización de algo se aplaza por tiempo indefinido.

Rafael Blanco, Conrado W. Massaguer, Jaime Valls, García Cabrera, Si-

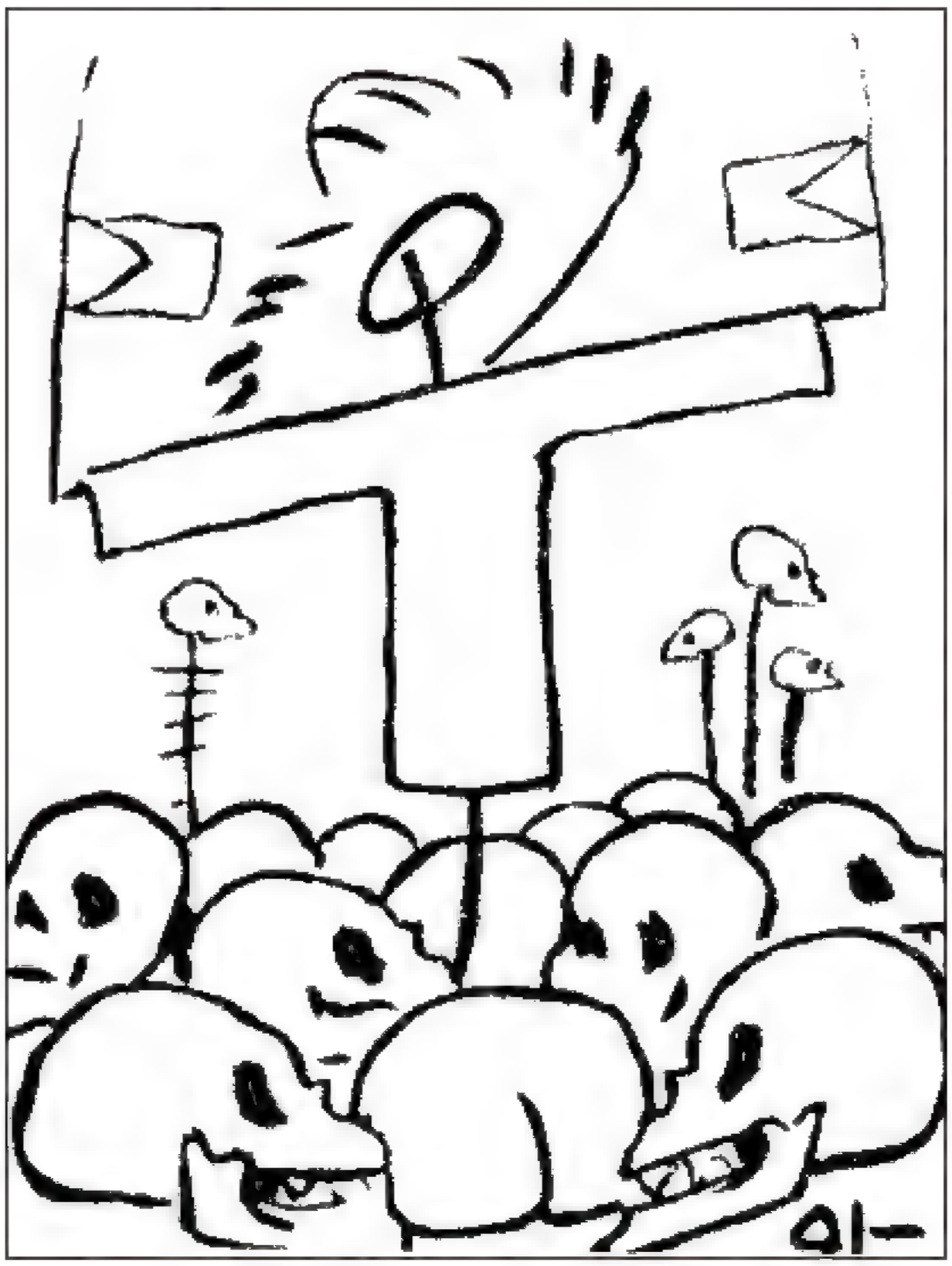


Figura 3: Rafael Blanco, renovador de la caricatura cubana de principios del siglo XX.

rio, Carlos, Riverón y el español radicado en Cuba Bagaría fueron los representantes de esa nueva generación. De ellos, es Rafael Blanco quien, aparte de ser el pionero en introducir las nuevas tendencias, adquirió una poética plástica más sólida, que lo hace pasar, no sólo como el primer caricaturista moderno, sino como el primer moderno de nuestras artes plásticas. Con él se produce la revolución formal más importante en nuestro humor gráfico: el paso de la caricatura deformativa, basada en el cuerpo pequeño y la cabeza grande popularizados por Peoli, todavía ceñida a los cánones del dibujo académico, a la caricatura sintética, con predominio de la línea ágil y la intención de captar en pocos trazos y manchas la sicología del caricaturizado. Para el género de la caricatura personal, este cambio fue decisivo: permitió la frescura, la síntesis volcada a la captación sicológica, la incorporación del cuerpo como elemento de mayores potencialidades expresivas y la posibilidad de dotarlo de la ligereza de que carecían las acartonadas figuras del siglo XIX. En el humor gráfico de situaciones, el predominio de la línea y la síntesis hace que se popularice la caricatura a modo de *muñequitos*, factor que, aparte de permitir una mayor agilidad y comicidad, posibilitaba diferenciar estilos dentro de los caricaturistas. Aunque, en muchos de ellos, los *muñequitos* terminaron elaborándose de modo más o menos convencional.

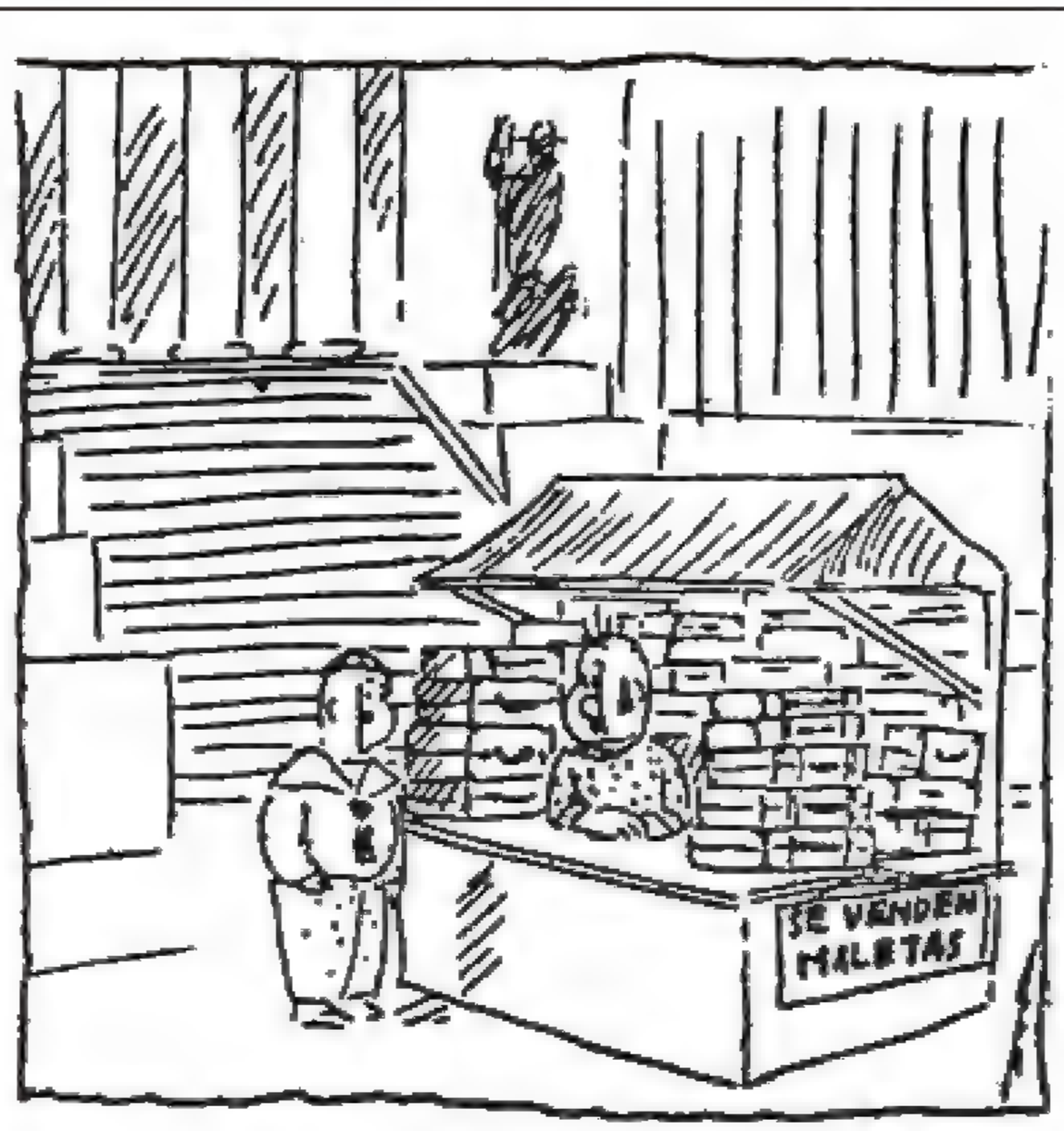
Otros elementos implícitos en la caricatura de Blanco no tuvieron fortuna en su difusión. Uno de ellos es el propósito de crear un humor más intelectual, menos ceñido al chiste superficial y con mayores pretensiones de universalidad. El otro es la intención de prestar atención a la leyenda y su relación con el dibujo. Un ejemplo en ambos sentidos es su pieza «El árbol genealógico», que pese a ser una aguada, tanto por su aguda síntesis como por la relación contundente entre imagen y título, de la cual se desprende un ácido humor negro, está entre las mejores caricaturas de situación de la etapa republicana.

Por lo general, la agudeza del texto y su interrelación con el dibujo no fue una acción cultivada por nuestros humoristas. Al respecto, Barros señala, refiriéndose a Jaime Valls y por extensión a los caricaturistas del momento: «Ni domina ni cultiva la leyenda. En Cuba los

humoristas se han cuidado muy poco de ese elemento importante. El humorismo no es filosófico. Es frívolo o es político. Y aunque prevalece esta última fase, no existe la leyenda sintética, la sátira vertical que logran condensar muchas veces, en pocas palabras, algunos humoristas alemanes e italianos. [...]. (Los cubanos) son artistas que con frecuencia lo que hacen es ilustrar una pobre leyenda compuesta a la carrera, entre dos chistes de redacción» [14].

Podría decirse que la agudeza de la leyenda y la relación imagen-texto, sobre todo en el ámbito del humor político, se forzaron por la mediación de la censura. El régimen de Machado era un poder demasiado *imperativo* para permitir un abierto choteo contra sí, sin riesgos para el choteador. La censura impuesta a los órganos de prensa mueve a algunos humoristas políticos a buscar mayor sutileza en el modo de decir, a establecer códigos con el público, desconocidos por el censor, que permitieran burlarse de la ley y de aquellos que imponían su cumplimiento. En este sentido, la figura de «El Bobo» [15], de Eduardo Abela, es el ejemplo más importante.

En «El Bobo» aparece la elaboración de que carecían las burlas directas de Torriente. La caricatura, a la par que alude a un determinado asunto, elude la referencia directa, por lo que adquiere una polisemia que dificulta el ejercicio del censor, por un lado, e insta por el otro al lector a no hacer caso del significado explícito y a buscar otro más oculto. Esta cualidad, que obedece a una necesidad del momento, dota al chiste de una agudeza e ingenio que permiten apreciarlo más allá de las circunstancias en que se generó.



—Todavía no te he visto vender nada, padrino, y eso que me decías que ibas a hacer tu agosto.
—Bueno, hijito, pero date cuenta que el mes está empezando.

I haven't seen you sell anything yet, grandpa, and you were telling me you were going to do your harvest. (in Spanish also August).
—Well, son, but see that the month is just begining.
(Archives, 1933)

Figura 4: «El Bobo», de Eduardo Abela, valiente en lo estético y lo político.

Por lo general, el procedimiento que empleaba Abela era dejar caer en la breve conversación de los personajes una frase que, aislada y relacionada con el contexto social del momento, cobraba otro significado. En esencia se trataba de un juego de palabras, en el cual la imagen apoyaba uno de los semas de la expresión verbal. Veamos un ejemplo: en una cena familiar están el Bobo y sus compañeros habituales, el Ahijado y el Profesor. Servidos en la mesa se ve un plato con plátanos y otro con mameyes. El Ahijado llora. El pie de grabado reza:

«En la mesa
»—¡Yo no quiero comer más plátanos!

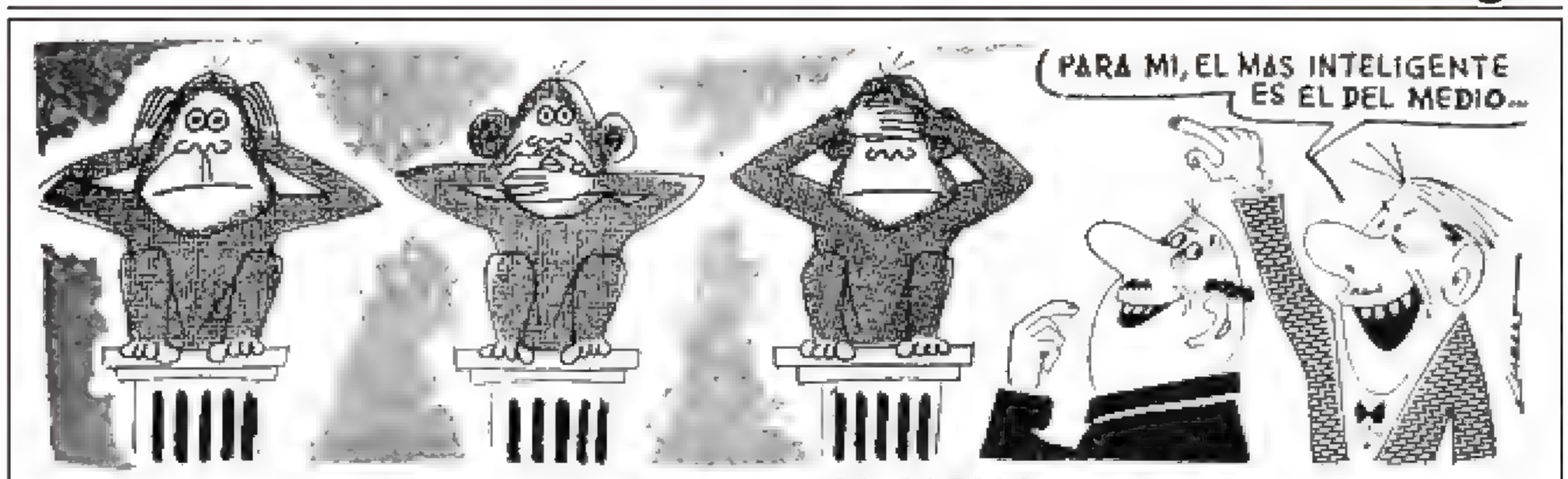


Figura 5: Durante la dictadura de Batista (1952-1958), la revista *Zig-Zag* ironizó con la censura. Un ejemplo es esta caricatura de Luaces de 1958: «Los tres monos sabios. Para mí el más inteligente es el del medio...».

»–Pues no llores, hijito, que ya está llegando la hora de los mameyes...» [16]

El este caso la imagen apoya el significado literal y actúa como cobertura de un significado encubierto. Efectivamente, las figuras están cenando. Pero la expresión «está llegando la hora de los mameyes», aislada, alude a sucesos de gravedad que sucederían dentro de poco.

A la par, Abela con «El Bobo» desarrolla una serie de símbolos gráficos mucho más sutiles que los de Torriente. Como él, recurre al habla popular para elaborarlos: la guayaba, la guataca, las bolas, etc. Algunos, aunque parten del lenguaje popular, no se limitan a traducir en su aspecto visual una palabra que el habla popular utiliza de manera figurada. Es el caso de la bufanda usada por el Bobo en determinada etapa. El símbolo se traduce como que no traga las «bolas» o mentiras propaladas por el gobierno. A partir de la «bola» inicial, crea un segundo símbolo que requiere un desciframiento más profundo. Por otra parte, aparecen símbolos dinámicos, que por su forma o posición dan la temperatura del ambiente revolucionario frente a la tiranía: la vela, la bandera, etc. [17].

Zig-Zag en el período 1958-1959: transiciones políticas en el humor gráfico cubano

En el esbozo anterior hemos señalado en determinados momentos las que creemos son las *ganancias* históricas de la caricatura cubana para el instante en que se produce la transición hacia el humor revolucionario, y que conforman el canon del humor previo a 1959. En resumen, estas serían:

1. Las dos grandes temáticas en nuestro humor gráfico: la caricatura política, casi por completo vinculada al acontecer cubano (con el antecedente más alejado en la caricatura anónima de 1848) y la caricatura de temas populares (con el antecedente en las marquillas de las cajas de tabaco.) Según Barros, humor frívolo o político.

2. En ambos casos, salvo excepciones, con textos bastante superficiales y de circunstancia.

3. El dibujo con predominio de la línea y la síntesis (con el antecedente en la figura de Blanco.) En el caso de la caricatura de situaciones, desde el primer cuarto de siglo se establece el dibujo a modo de «muñequitos», llamado por Tonel «dibujo comercial» [18].

4. Relación imagen-texto precaria,

en la que el segundo con frecuencia comunica todo sin necesidad de la primera. En casos como el de Abela, sin embargo, donde la relación es más fuerte, se recurre al juego de palabras como eje de la situación cómica.

5. Tradición del choteo en el abordaje de la caricatura política (asentada por Torriente en *La Política Cómica*).

6. Función eminentemente satírica del humor. Tanto en la caricatura política como en la costumbrista, se pretende rebajar mediante la burla aquello que el caricaturista considera reprobable.

7. Tradición de crear símbolos a partir de expresiones populares. Como en el caso de Abela, símbolos sutiles para eludir la censura.

Esta es la herencia con la que opera la revista *Zig-Zag* en 1958, año en el que daba sus últimos zarpazos la tiranía batistiana y se desarrollaba una intensa lucha guerrillera en Oriente, que llevaría al triunfo revolucionario del primero de enero. Como consideramos que la revista es la publicación humorística que ejemplifica el eco de las transiciones políticas dentro de nuestra caricatura, a continuación analizaremos su producción a partir de 1958 [19].

En 1958 *Zig-Zag* era la revista de humor gráfico más popular de Cuba. En sus páginas aparecían caricaturas de los humoristas más conocidos del momento: Antonio, Gilberto, Luaces, Niko, Ñico, Pecruz, Prohías, Silvio, Valdés Díaz, Wilson y Roseñada, su director. Desde el año anterior a este grupo se había incorporado René de la Nuez, que haría popular en el semanario la figura de «El Loquito».

Zig-Zag era una revista de 24 páginas, en formato tabloide. La portada, la contraportada y las páginas centrales se hacían en colores, el resto en blanco y negro. Su diseño era bastante monótono y con poca creatividad desde el punto de vista formal. La portada y las páginas centrales se reservaban generalmente para caricaturas de gran tamaño. Las otras caricaturas se apretaban entre considerables secciones de texto, muchas veces de carácter permanente en la publicación: «Zig-Zag deportivo», «Tic-Tac-Toe», «Zig-Zag por nuestros campos», etc. A esto habría que agregar la gran cantidad de anuncios comerciales, algunos elaborados a partir de la caricatura.

En el plano temático, las caricaturas se dividían en los grupos característicos de nuestro humor gráfico hasta ese momento: el género costumbrista y el de la política local. En cuanto al primero, se

Figura 6: «El Loquito» de René de la Nuez creaba mensajes en clave sobre el acontecer nacional para los lectores de *Zig-Zag*.

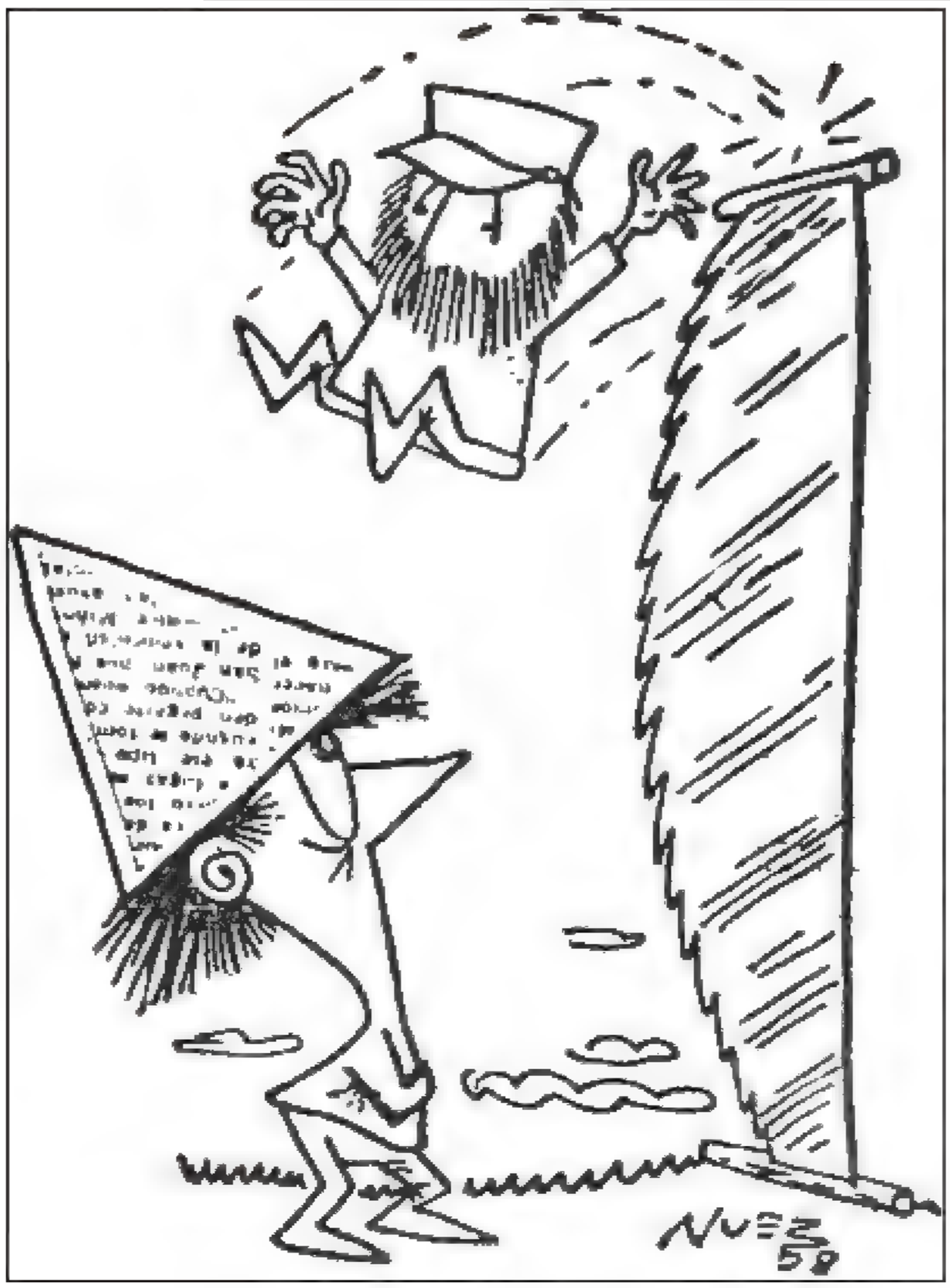


Figura 7: En esta caricatura de 1958, El Loquito observa cómo Fidel «baja de la Sierra (Maestra)».

basaba en chistes bastante elementales, que estereotipaban rasgos y expresiones del cubano pretendidamente cómicos. Los asuntos eran varios: los juegos de azar, las modas, la televisión, los cantantes del momento, etc.

Wilson es un ejemplo del humor costumbrista en el semanario durante ese año. Generalmente basaba sus chistes en las situaciones de parejas de clases acomodadas. La frivolidad de las mujeres era su tema preferido, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

Un hombre se acerca a su amigo, que está acompañado por la esposa, quien luce un vistoso collar de cuentas. El pie de grabado reza:

«–Te gustan los collares de cuentas?

»–Sí, pero lo que no me gustan son las cuentas de los collares» [20].

En una historieta, dos mujeres conversan por teléfono:

«–¡Voy a salir con Pedrito!

»–Ese Pedrito es Rico? [21]

»-¡Sí!».

En el cuadro final aparece la muchacha del brazo de un viejito millonario [22].

Como se ve, el recurso tropológico en que se fundamentaba el elemento humorístico era el juego de palabras (cuentas de collar por cuentas monetarias, Rico como apellido por rico como adjetivo, etc.). De modo general, este era bastante elemental.

En algunas ocasiones el humor popular se refería a determinadas medidas económicas recientes con las que no simpatizaba la población: el cobro del peaje del túnel, el alza del precio en las llamadas telefónicas, etc. En estas ocasiones, la revista de Roseñada mostraba su habilidad para nadar entre dos aguas: al tiempo que se hacía eco de las quejas, insertaba con la mayor tranquilidad los anuncios de las compañías que las provocaban.

El humor político era mucho más rico en sutilezas. Como en «El Bobo» durante la tiranía de Machado, la censura actuaba indirectamente para agudizar los recursos tropológicos. Para ejemplificar esta característica nos basaremos en tres grupos de caricaturas fundamentales: las caricaturas de portada, las caricaturas interiores y las viñetas de «El Loquito».

La portada, vistosa por el empleo del color, tenía una estructura constante: una caricatura (en ocasiones una foto-

grafía), acompañada por un letrero en grandes caracteres. Este era por lo general una frase popular corta, relacionada con el acontecer político, a la cual la imagen ofrecía, como en el caso de la creación de Abela, la cobertura necesaria para burlar la censura. En esta labor, que se realizaba de manera colectiva, la revista demostró su habilidad, no sólo para transmitir mensajes en clave, sino también para medir la temperatura social del momento. Algunos ejemplos lo demuestran:

22 de marzo de 1958: Acababa de reimplantarse la censura tras un corto período de libertad de prensa. En la portada aparece El Loquito, cantando «Callaíto». Irónicamente, se aclara bajo el título que es una canción española.

19 de abril de 1958: Para entonces se había creado Radio Rebelde, que era escuchado clandestinamente por la onda corta en las ciudades para conocer las victorias contra la tiranía. En la portada aparece un individuo con el pelo ondeado, que sujeta un espejo en su mano y dice pícaramente al lector: «Aquí, en la onda corta».

El humor político de las páginas interiores, con excepción de las viñetas de «El Loquito», era mucho menos elaborado y se agotaba en dos o tres asuntos puntuales, los cuales abordaba de manera repetitiva. En cuanto a esquemas, la representación de dos personajes conversando en la calle sobre la actualidad política (insinuada la mayoría de las veces) es el comodín más empleado. El asunto más socorrido (posiblemente más del cincuenta por ciento del total) es el de los delatores. Para identificarlos se recurría a tres símbolos fundamentales: la gorra (popularmente se consideraba atributo de los delatores), el número 33.33 (se decía que ese era el monto del pago de una delación) y la chiva (por *chivato*, palabra despectiva para referirse a los delatores). Valdés Díaz creó una serie de pequeñas historietas, que aparecieron en varios números de 1958, en las que la alusión a estos atributos era el núcleo fundamental de la trama.

Estos símbolos del delator acompañaban a otros, que partían de la tradición de crear un código visual a partir de frases populares. Un ejemplo es la malanga («la malanga está dura», se dice para referirse a la mala situación social). Otros símbolos se retomaban de la tradición de la caricatura cubana. Es el caso de «Liborito», con el que trabajaron varios caricaturistas en ese año y en el siguiente. Sobre el carácter pasivo de esta representación del pueblo cubano, bastaría señalar un ejemplo: en una caricatura de Niko aparece un carnero con un letrero que lo nombra; a su lado, Liborito, con una señal indicando: «Otro carnero» [23].

Aunque la situación social no era muy propicia para el chiste choteador, *Zig-Zag* no podía faltar a una tradición que había animado su humor político en los años anteriores a la dictadura batistiana. La burla abierta y burda contra las figuras políticas del momento (a excepción, claro está, del dictador y su camarilla) no faltó en sus páginas en 1958. En una caricatura, posterior a la farsa electoral implementada por Batista para dar una apariencia de legalidad, aparece un hombre con un ojo amoratado que se encuentra con otro. En el pie de grabado se lee:

«–Qué te pasó?

»–Que se me ocurrió ir a felicitar a Carlos Márquez por el día de su santo»

(Carlos Márquez había obtenido una cantidad de votos muy baja en los comicios) [24].

Habría que señalar, para dar una idea de la posición política zigzagueante de los directivos de la publicación, que en números anteriores habían prestado una página al mismo Carlos Márquez para que anunciara su candidatura.

«El Loquito» era, dentro de *Zig-Zag*, el humor político más sólido y atrevido. En las viñetas el personaje y sus ocasionales acompañantes no hablaban, o se limitaban a palabras sueltas, lo cual les impedía desarrollar las ironías agudas del Bobo de Abela. Pero en cambio Nuez desarrolló un vasto catálogo de símbolos para comunicar al lector informaciones que la censura de prensa no admitía. Lo humorístico se limitaba precisamente al acto de burlar al censor. Las viñetas eran jeroglíficos que el lector se complacía en traducir. Ejemplos: El Loquito junto a un reloj piensa en un mamey («la hora de los mameyes»), El Loquito observa un plato con arroz y otro con un mango («se formó un arroz con mango»), El Loquito muestra un cartel con un signo de menos, un colegio y un merengue («menos que un merengue en la puerta de un colegio»). Como se ve, en estos casos recurría a expresiones populares que se podían aplicar a la situación social del momento. En otros casos aludía a nombres de importancia haciendo una trasposición gráfica de los mismos: la Sierra Maestra, la batallas de Pino del Agua y Bueycito, el Indio (apodo de Batista). En este segundo caso la censura motivó la elaboración de «símbolos de segundo grado»: al prohibirse la representación del indio piel roja, se representó a Batista mediante un sol, llamado popularmente, sobre todo en días de mucho calor, «el indio» [25]. La complicidad que se establecía entre el Loquito y sus lectores era tal, que en algunas ocasiones las viñetas no pretendían un significado determinado, y aún así se destapaban interpretaciones [26].

En *Zig-Zag* coincidían los estilos de varios humoristas gráficos, siempre en la tradición del dibujo de *muñequitos* más o menos convencionales. Las caricaturas se encerraban en recuadros que las separaban de los textos. Las figuras dentro de ellos estaban siempre acompañadas por una escenografía más o menos esbozada. La leyenda se ubicaba mayormente a modo de pie de grabado, aunque en ocasiones textos muy breves eran referidos mediante globos. Por lo general el texto tenía el peso fundamental en la comicidad. El humor gráfico sin palabras era muy escaso.

Sería interesante señalar que, en el caso de caricaturas que servían de comercial a un determinado producto, se empleaba a veces la combinación del dibujo con la fotografía. Es el caso, por ejemplo, del anuncio de la Cerveza Guiness que, al decir del slogan, permitía ver las estrellas: se representa a una figura usando la imagen fotográfica de la botella a modo de telescopio.

Del conjunto de dibujantes que coincidían en *Zig-Zag*, creemos que Nuez representaba la línea más avanzada en cuanto a gráfica. Las pequeñas viñetas de «El Loquito» no sólo eran atrevidas en términos políticos, sino también formales. El dibujo del personaje, a base de tres triángulos, poseía un grado de síntesis ajeno a los otros estilos. También es significativo que en las viñetas la escenografía se reducía a los elementos imprescindibles para el chiste. Esta

economía de medios era muy propicia para los fines de impacto rápido de la caricatura. «El Loquito» permitía una mayor capacidad del dibujo para aportar significado, aunque esta capacidad se redujera muchas veces, como ya dijimos, a la transposición gráfica de una palabra.

La síntesis que aplicaba Nuez en «El Loquito» era menor en las otras caricaturas suyas que aparecían en *Zig-Zag*. Sin embargo, después de 1959 esta cualidad se traslada a toda su labor gráfica, e incluso se hace más aguda.

Cuando en 1959 triunfa la revolución, *Zig-Zag* se sumó al regocijo popular. Incluso en el primer número del año publicó una nota de Fidel, quien la felicitaba por su habilidad para burlar la censura batistiana. En lo adelante se haría eco de las medidas populares, satirizaría a los personajes del régimen que habían logrado escapar (fundamentalmente Batista), fustigaría a determinados elementos de la contrarrevolución y recogería la alegría popular. Pero a la larga los intereses de sus directivos no se correspondían con el giro radical que iba tomando el proceso. Mas tampoco el modo de hacer humor que había caracterizado a la publicación se correspondía con el momento histórico.

La revista *Zig-Zag*, que a lo largo de sus veinte años de existencia había hecho del choteo al gobierno de turno –de manera explícita o velada– una característica central de su humorismo, encontró una situación en la cual los recursos habituales no operaban. Y los primeros roces no tardaron en producirse. En el número del 14 de febrero de 1959, p. 2, apareció la siguiente «Aclaración importante», que marcó el primer *malentendido* de la publicación con el nuevo gobierno:

«Al pronunciar un discurso ante los trabajadores de la Shell, el doctor Fidel Castro, el pasado viernes, se refirió a ciertas informaciones y caricaturas publicadas en distintos órganos de publicidad que, por sus intenciones, pudieran contribuir al fracaso del ideal revolucionario. Y se refirió especialmente a aquellas caricaturas que se publicaron dibujando a su persona rodeada de *bombines*.

»Como *Zig-Zag* publicó el pasado miércoles en su plana central una caricatura en la que se veía al doctor Fidel Castro marchando a la Sierra Maestra para iniciar la reforma agraria rodeado de algunos combatientes y seguido por varios *bombines*, creemos necesario exponer la verdadera, la recta intención de dicha caricatura.

»El *bombín*, en buen criollo, se ha llamado desde hace muchísimos años, a aquel individuo joven o viejo que, haciéndose pasar por persona competente y honorable, sin ser ninguna de las dos cosas, se aprovecha siempre de toda situación política o revolucionaria, tratando de acercarse por todos los medios a los jefes, líderes o personas importantes, para obtener ventajas personales.

»En nuestra caricatura, precisamente, queríamos hacer llamar la atención de que esos nocivos tipos quieren ahora, en todas partes y en todo momento aparecer como verdaderos revolucionarios, como hombres de gran capacidad y honorabilidad a toda prueba, agregándose, sin ser llamados, a los grupos de verdaderos revolucionarios, invadiendo los ministerios en busca de posiciones y haciendo alardes de haber presta-

do servicio a la revolución, sin haberlos prestado jamás.

»Por eso, en nuestra caricatura aparecía el doctor Castro y sus compañeros combatientes mirando con recelo e ironía a tales tipos que venían detrás de ellos, porque son capaces ahora de subir a lo más empinado de la Sierra Maestra para hacerse visibles ante el jefe de la revolución.

»Esto no quiere decir que el doctor Fidel esté ligado o ande con *bombines*, porque es un hecho cierto que los ha despreciado y sólo anda con sus compañeros de lucha, en su gran tarea de poner en marcha los postulados de la revolución...».

Reproducimos el fragmento en extenso porque da idea de la medida en que las ambigüedades en caricaturas referidas al poder podían generar situaciones de tensión en las que, incluso, la obra necesitaba ser explicada en su sentido auténtico para aclarar malentendidos. En el caso aludido, el malentendido se resolvió con la visita de Fidel al semanario y sus declaraciones referidas al «brillante papel que desempeñó *Zig-Zag* en la lucha contra la tiranía» [27]. Sin embargo, el precedente quedaba: las burlas de las figuras políticas que hasta ese momento habían caracterizado al semanario de Roseñada, y que durante la dictadura batistiana operaban solapadamente a través de símbolos, no podían operar en el nuevo contexto. *Zig-Zag* no se podía permitir ahora los coqueteos políticos que hasta ese momento la habían caracterizado. Acostumbrada a hacer el choteo desde la seudo-oposición, se le presentaba una situación en la que podía estar con el poder e incluso sentirse parte de él, pero no manifestarse en su contra.

Por otra parte, el matiz antimperialista radical y universal que adoptaba la revolución no podía expresarse en *Zig-Zag*. Roseñada, Cambó y demás figuras de poder en el semanario estaban en contra de Batista, pero nunca se imaginaron haciendo humor gráfico contra las injerencias del gobierno norteamericano. Aunque el semanario se afilió al gobierno revolucionario cuando este se quejó porque publicaciones estadounidenses hablaban de crueldades excesivas contra los personeros de Batista, siempre se pensó en una normalización de relaciones. Todavía en la portada del 18 de abril de 1959 aparecían Fidel y el Tío Sam sujetando un saco de azúcar en ademán amistoso. También aquí las posiciones del semanario mostraban su imposibilidad de actuar.

De los inicios de la renovación en el humorismo cubano de vanguardia a su consolidación en *El Pitirre*

Inicios de la renovación en el humorismo cubano de vanguardia

Zig-Zag, la revista *canónica* del humorismo gráfico cubano anterior al triunfo revolucionario, desaparece en 1960. De sus dibujantes, una parte marcha al exilio y otra (Wilson, Valdés Díaz, Rosen) continúa colaborando en diversas publicaciones. En estas se observan los cambios temáticos que adopta su obra, acorde con la nueva situación social y la integración de los artistas al proceso revolucionario. Sin embargo, estilísticamente continúan manejando los mismos cánones gráficos y conceptuales que los habían caracterizado. Sigue la tradición de los *muñe-*

quitos superpuestos a un fondo más o menos esbozado, encerrados por lo general en un marco y, también frecuentemente, con el texto a modo de pie de grabado. Desaparece, por las razones ya dichas, el choteo a la política local, pero se mantiene, en términos de humor, un recurso utilizado hasta el cansancio: el juego de palabras, a partir del cual se desata el doble sentido.

Del conjunto de dibujantes de *Zig-Zag*, sin embargo, hay uno que muestra un cambio radical en su poética plástica: René de la Nuez [28]. Si ya «El Loquito», como se dijo, representaba un avance gráfico respecto a la producción de otros caricaturistas, a partir de 1959 la síntesis de esta imagen se traslada a toda la obra de Nuez hasta su salida de la revista. Aunque en términos de texto humorístico responden a los preceptos tradicionales de *Zig-Zag*, la síntesis lineal agresiva de las caricaturas contrasta con la de otros artistas. Este contraste es índice de que *Zig-Zag*, aparte de quedarse atrás en términos ideológicos con respecto al proceso revolucionario que vivía el país, también estaba a la retaguardia en relación con una revolución que la implicaba de modo también directo: la que se venía operando dentro del humorismo gráfico internacional.

En entrevista con Agenor Martí, Nuez señala:

«En esa época había ya un declive en el humorismo. Cuando surge el Loquito había prácticamente un momento de crisis en el humorismo gráfico. Había un gran conformismo, y una gran parte de los dibujantes que publicaban en la prensa no se proponía ningún tipo de transformación social con su arte, sino lo que querían era, más o menos, luchar y vivir bien» [29].

Aunque las palabras de Nuez centran el motivo de la crisis en la falta de implicación social del artista, de consultarse la revista se verá que esta se daba también en la ausencia de renovación de los presupuestos ideoestéticos de los caricaturistas. Demasiado atada a la política local y a los tipos populares estereotipados, mantenedora por lo general de un humor grueso, que se basaba esencialmente en recursos verbales (juegos de palabras, doble sentido de la frase), representado a través de *muñequitos* convencionales (a pesar de la evidente diferencia de estilo entre un autor y otro), el *Zig-Zag* de esa época repetía al calco un modo de hacer ya establecido desde las primeras décadas del siglo XX, y si se comparan las caricaturas de la publicación en esos años con las del Bobo de Abela, se constatará que ese modo de hacer había degenerado.

Sin embargo, aún siendo el canónico, el humorismo de *Zig-Zag* no era el único en los últimos años de la década del cincuenta. Desde espacios alternativos u ocupando ocasionales lugares en publicaciones de gran circulación, se estaba produciendo una renovación dentro de nuestra caricatura, en la forma y el contenido, que, como había ocurrido con Rafael Blanco a principios de siglo, respondía a las influencias internacionales.

Cambios en el humor gráfico internacional en la segunda pos-guerra

En tiempos de Rafael Blanco, las escuelas alemana y francesa habían aportado a los caricaturistas cubanos los rasgos fundamentales que tipificarían su trabajo posterior: el esquematismo de la

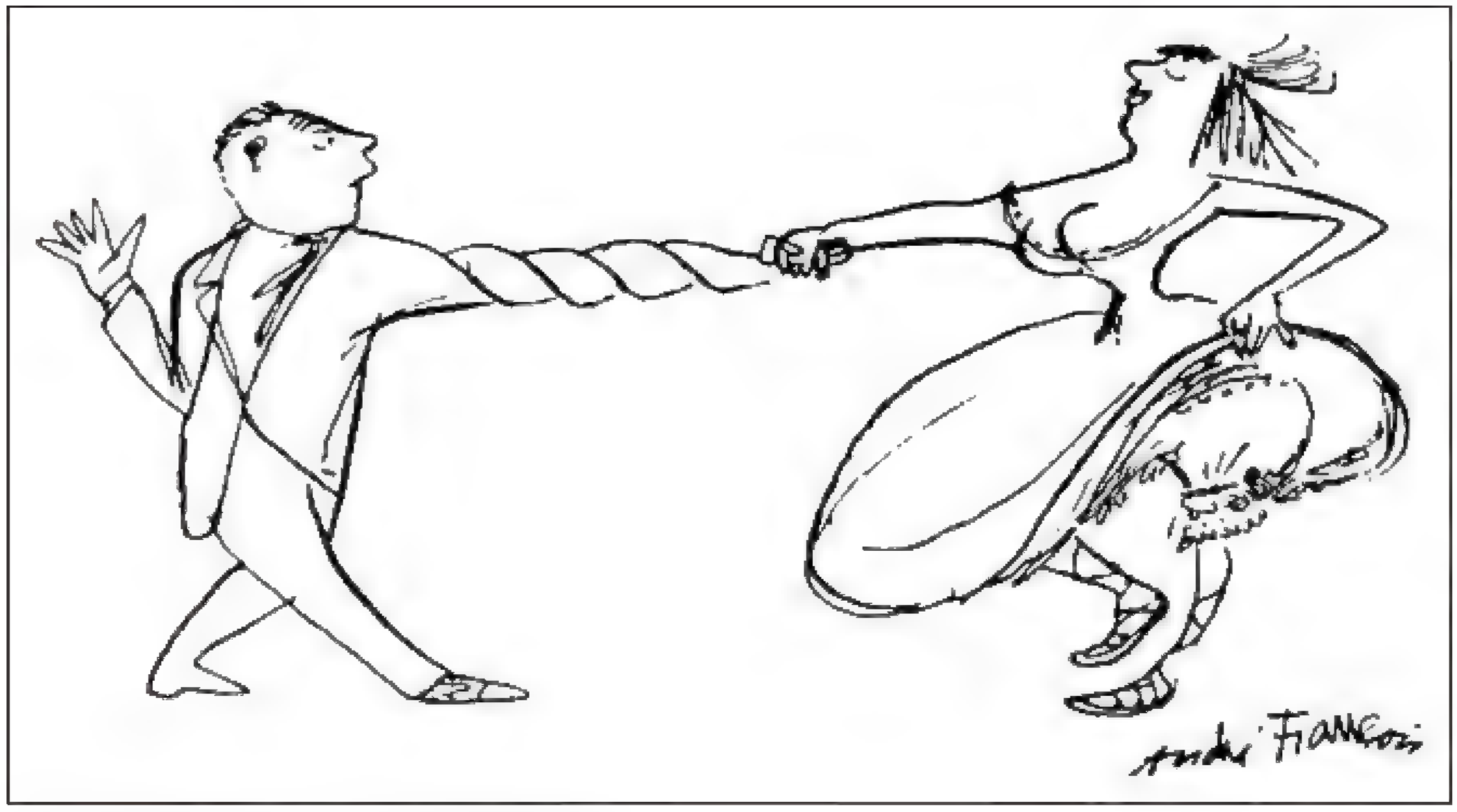


Figura 8: Caricatura de André François.

caricatura, el concepto japonés y la visión sintética. Estos, que respondían fundamentalmente a las características formales del dibujo, renovaron la caricatura personal en Cuba, ejemplo de lo cual son dos figuras como Massaguer y Juan David, aparte del propio Blanco. La influencia que a finales de la década del cincuenta recibirían los caricaturistas cubanos se centraría en la caricatura de situaciones.

Después de la segunda pos-guerra, en el ámbito del humor gráfico mundial se dan cambios que permiten hablar de una revolución en el mismo. En primer lugar, se produce un giro temático dentro de la caricatura. La vocación un tanto informativa del humor político, que se había manifestado fundamentalmente a través de la caricatura editorial de los periódicos, cede cada vez más ante el empuje de la fotografía, el cine y la televisión. Esto no implica tanto su disminución como la emergencia con mayor fuerza de otras temáticas, principalmente la exploración de lo fantástico, con fuertes visos de influencia surrealista, sobre todo en el llamado *humor blanco*. Esto último, sin embargo, no habría que entenderlo como una pretensión evasiva de los humoristas.

«Con el empleo del sin sentido, del absurdo, del distanciamiento grotesco, ciertos caricaturistas muestran bien un mundo que, como dice André François parafraseando a Malraux, devino él mismo una caricatura» [30].

Hasta cierto punto, la exploración de lo fantástico y la influencia surrealista en la caricatura, además de apuntar un giro temático, indican un relativamente nuevo método de hacer humor, basado en la idea surrealista de la convivencia de elementos divergentes en un mismo contexto. Esta convivencia genera un mundo de asociaciones extrañas y alejadas del sentido común en el receptor de la imagen, a partir de las cuales se produce el efecto humorístico. En tanto método, este procedimiento es empleado por igual en los diferentes géneros

del humor gráfico, pero de modo fundamental en el humor blanco.

Precisamente este proceder posibilita que dentro del humor gráfico de situaciones tome cada vez más fuerza la tendencia a omitir los textos. La representación de la incongruencia visual gana espacio a la incongruencia verbal (que actúa tradicionalmente a partir del juego de palabras y el doble sentido de la frase) y lo hace mediante «acuerdos ópticos de doble sentido, de analogías y de metamorfosis formales» [31]. Claro está, el acudir exclusivamente a elementos icónicos, sin la presencia de textos, posibilita un mayor cosmopolitismo del humor, que de ese modo no tiene la barrera del lenguaje para su acceso a públicos de diferentes latitudes.

La preminencia del aspecto icónico no ha de entenderse, sin embargo, como un interés centrado en la apariencia formal de las figuras. Si esta apariencia formal interesa, es precisamente para resaltar la idea humorística que el dibujo encierra. De ese modo, muchos artistas recurren a la síntesis lineal extrema (Steinberg, James Thurber, Siné) y/o a obviar en la escenografía todos aquellos elementos que no estén directamente relacionados con la idea humorística a que el chiste hace referencia. Muchas veces, esta síntesis lleva a obviar el recuadro en que tradicionalmente se encierra la imagen.

Habría que señalar, sin embargo, que en una parte de la producción de Steinberg se observa cierto interés por el juego con las formas. Esto se hace evidente en «The Passport», su tercer libro de caricaturas. En este su inventiva lo lleva a combinar el dibujo, componente esencial de la manifestación artística, con elementos como la fotografía, las

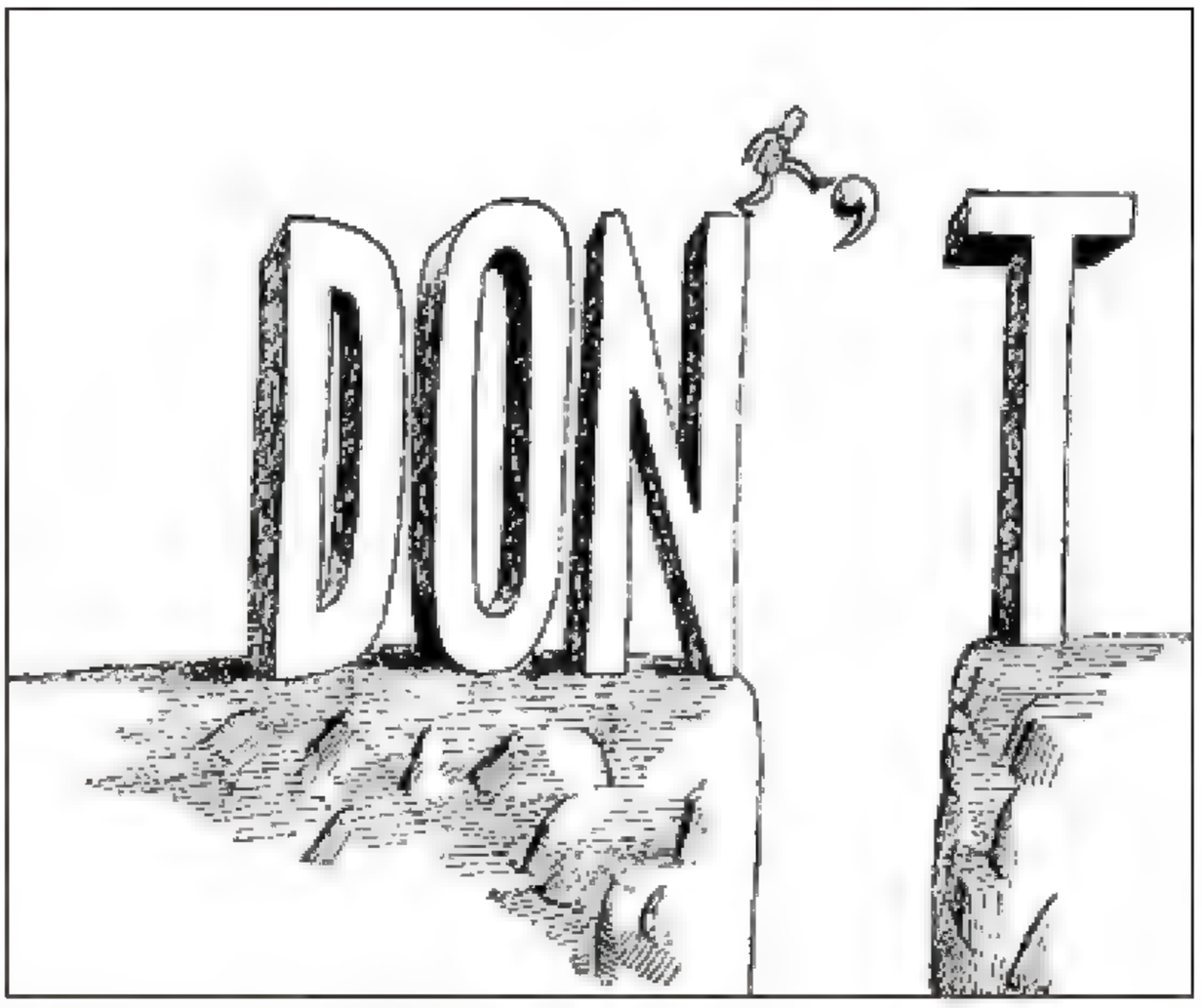


Figura 9: Caricatura de Steinberg.

huellas dactilares o las impresiones de cuños. Esas combinaciones, englobables como variantes del *collage*, fueron una novedad en el humorismo gráfico de la época, e influyeron en los caricaturistas cubanos que colaboraron en *El Pitirre*.

La preponderancia del chiste meramente gráfico y el minimalismo de recursos con que se expresa conducen a entender esta caricatura como una condensación narrativa de una situación absurda. Esto es, por un lado se llega al predominio de la forma elocutiva narración, frente al predominio clásico de la descripción en la caricatura personal y del diálogo en la caricatura centrada en el texto verbal. Por otro, esta narración implícita se ha condensado, de modo tal que está contenida en una imagen sintética que presupone el antes y el después de la situación dada. Un ejemplo de Steinberg ayudaría a entender esta idea de *condensación narrativa*. La caricatura representa dos porciones de suelo separadas por un abismo y entre las cuales pende la palabra «DON´T». So-

bre la N se encuentra un hombre, que se apresta a poner un pie sobre el *frágil* apóstrofo que separa la N de la T. La situación narrada por esta imagen podría ser: 1. un hombre quiere cruzar por un abismo peligroso; 2. la palabra «DON´T» a un tiempo le advierte que no debe cruzarlo y le invita a pasar al otro lado; 3. el hombre lo intenta y cae (caerá) pues el paso a través de la palabra es una trampa. Al margen de las implicaciones semánticas que se derivan de esta situación, asombra que haya sido representada en una sola imagen, que condense así un tiempo narrativo que merecería más de un recuadro. Esta es precisamente la condensación narrativa que logran muchos caricaturistas en sus creaciones.

El ejemplo expuesto de Steinberg apunta hacia otra característica presente en los humoristas de vanguardia que habría de influir en un grupo de caricaturistas en Cuba: la densidad del tropo sobre el que se asienta el efecto humorístico. Necesitados de un ejercicio hermenéutico más agudo, incitadores más a la sonrisa que a la risa, propicios para las múltiples lecturas, muchas veces hasta con matices filosóficos, estos chistes son la antítesis del humorismo por el cual optaba *Zig-Zag*.

Igualmente, sirve para señalar cómo dentro de gran parte de la producción de los humoristas de vanguardia en el mundo se prioriza la función heurística del humor, por encima del objetivo satírico típico de las caricaturas políticas. Por función heurística debemos entender el papel del humor como *destructor de estereotipos* mediante el absurdo que encierran las situaciones cómicas. Al respecto, N. Dimitrieva señala:

«El humor puede introducir caos. No sólo revela las contradicciones de los fenómenos sino que estas contradicciones son caprichosas [...]. Estimula el intelecto incitando su flexibilidad, revelando variantes inesperadas y demostrando de esta manera la futilidad o la insuficiencia de los estereotipos petrificados y endurecidos del pensamiento» [32].

Esta cualidad es típica del humor blanco. La observamos en la imagen de Steinberg, que constituye una reflexión sobre las tentaciones de lo prohibido, lograda gracias al tratamiento humorístico que se le da al asunto. Al crear en su caricatura una situación incongruente y sorpresiva para el lector, que nunca ha pensado verse ante un abismo, con un «DON´T» como único puente entre ambas orillas, el humorista estimula su pensamiento. El absurdo de la imagen contrasta con los estereotipos mentales asentados en su mente y lo incita a nuevas búsquedas, alejadas del camino trillado de la lógica rigurosa.

Aunque la línea de humor gráfico reseñada une de una forma u otra a varios artistas (François, Siné, Chumy Chúmez, James Thurber) la figura preponderante, el llamado *padre de la caricatura moderna*, es precisamente Steinberg. A partir de sus dibujos humorísticos en la revista norteamericana *The New Yorker* y sobre todo de la publicación de «All in Line» (1946), se extendió por el mundo el concepto de la línea planteado en sus obras.

Esta influencia no tocó de manera inmediata a nuestros caricaturistas, y mucho menos a los dueños de las revistas humorísticas. Edmundo Desnoes, comprobando lo alejada que estaba *Zig-Zag* de la *revolución steinbergiana*, señala irónicamente: «Los dibujantes cubanos

son impermeables a esta revolución del humorismo. Siguen en su rutina» [33]. Pero precisamente fue Steinberg la figura que más influyó en los caricaturistas en Cuba que se propusieron un cambio radical. Algunas pruebas de esto son, aparte de la asunción del estilo lineal a lo Paul Klee del rumano-estadounidense, las declaraciones hechas por la época en entrevistas [34], un artículo aparecido en *El Pitirre* [35] y la presencia de una historieta suya en la contraportada del primer número de *Lunes de Revolución*. Esto último habla, sin duda, de que era popular en la joven intelectualidad cubana.

Antecedentes de la renovación del humor gráfico en Cuba: Jesús de Armas y Rafael Fornés

La renovación de la caricatura en Cuba no comenzó por las publicaciones que dominaban el ámbito humorístico. Dado el interés de los directivos de estas por satisfacer la demanda adocenada del público, no era probable que se arriesgaran a introducir un humor que, ante todo, requería del receptor una actitud más intelectual, alejada del humor fácil típico de las caricaturas al uso. Otro factor que posiblemente haya influido en esta ausencia es la preponderancia, ya señalada anteriormente, del humor referido a la política local, centrado en el comentario del acontecimiento de actualidad y articulado a partir del choteo, lo que no permitía espacio para los cambios conceptuales referidos arriba. De ahí que fueran precisamente los salones de caricatura (fundamentalmente en la capital y San Antonio de los Baños) y las exposiciones los que sirvieran de marco para la salida a la palestra de los nuevos humoristas.

Al parecer, el primer signo de la renovación de la caricatura en nuestro país ocurrió en la exposición «Dibújese una sonrisa», que reunió trabajos de Jesús de Armas y su esposa Margie [36] en el taller del escultor Tony López en 1956. La exposición se recogió en un pequeño libro con el mismo nombre, editado al año siguiente, gracias al cual hemos podido constatar la novedad ideoestética de los dibujos de De Armas.

Jesús de Armas (La Habana, 1934) había comenzado a interesarse seriamente en la caricatura a partir de 1950, cuando vio obras de los ganadores del Salón de Humorismo de ese año en la revista *Carteles*. A partir de ese momento comenzó a dibujar caricaturas inspiradas en el estilo de Juan David. Desde 1951 publicó eventualmente en *Ataja*, *Zig-Zag*, *Cartón*, *Bohemia* y *Carteles*, de la que fue ilustrador de 1956 a 1959.

Pero es a partir de la exposición y del libro señalados arriba (calificado por Desnoes como «el libro germinal de nuestro humorismo blanco» [37]) que su estilo comienza a verse influido por la impronta de Steinberg [38]. En «Dibújese una sonrisa» el estilo de De Armas posee un marcado predominio lineal, que no debe entenderse del modo señalado en los tradicionales *muñequitos*. En su caso, aparte de adquirir la línea una autonomía que deforma caprichosamente algunas figuras, muestra una aguda síntesis, casi pictográfica, en la composición de los elementos, que muchas veces están incompletos, apenas sugeridos. Un rostro, por ejemplo, puede limitarse a dos puntos para los ojos y dos haces de líneas para los bigotes. La síntesis se agudiza por lo re-

Figura 10: Rafael Fornés, con «Don Sabino», fue uno de los renovadores de la caricatura cubana. Esta tira, aparecida en un suplemento de *Revolución* a principios de la década del sesenta del siglo pasado, tuvo una primera versión para el periódico *Información* a fines de la década del cincuenta.

ferido arriba respecto al mínimo de elementos en la escenografía, acorde con las necesidades del chiste. En el aspecto gráfico otro elemento hay que señalar, que marcará la caricatura de vanguardia en Cuba: el despliegue de la imagen a toda página, sin marco que la encierre, con gran cantidad de espacio vacío, que muchas veces tiene implicaciones semánticas. Un ejemplo es la caricatura «Galleros»: la pugna entre dos galleros es representada colocando a cada uno al extremo de una página, dejando entre ambos un amplio espacio: la tensión visual que genera este efecto refuerza la tensión implícita en la escena, pues uno de los hombres esconde un arma de fuego.

En el plano temático De Armas, a partir de los temas populares cubanos, los moderniza mediante el empleo de los recursos señalados arriba como característicos de la nueva caricatura. En primer lugar, la ausencia de texto: todos los chistes se resuelven a partir de los componentes del dibujo. Algunas imágenes son sólo figuras típicas del entorno cubano: el limpiabotas, la ricachona, el bebedor. En otras estas figuras tienen un carácter más narrativo: es el caso del vendedor de granizados, que tiñe con una botella de fresa el hielo, y este adquiere color verde limón (empleo elemental del absurdo surrealista de que se habló arriba). Gags sencillos de este tipo abundan, pero también hay algunos en los que el humorista muestra mayor agudeza y, sobre todo, el interés de condensar en una imagen mínima una situación compleja. Es el caso de los galleros, o el de las dos parejas de chismosos: cada par «habla» mal del otro, cuando en realidad son iguales, aunque con las vestimentas invertidas.

Este último ejemplo serviría para demostrar la presencia de un humor heurístico en De Armas. Evidentemente, es absurda o por lo menos poco probable la situación arriba descrita, pero mediante ese sinsentido el artista nos devela una gran verdad: la naturaleza más o menos semejante de los seres humanos, pese a la cual viven constantemente opinando mal los unos de los otros. El humor está aquí en función del conocimiento, y lo logra mediante la incongruencia.

Todo lo señalado posibilita que por primera vez nuestro humorismo popular adquiera un carácter cosmopolita, gracias a la adecuación del mismo a las técnicas del humor blanco de vanguardia a nivel internacional. Como señala Joaquín Texidor en el prólogo del libro «Jesús, hincando su pupila en lo inmediato de nuestro vivir, apunta una sátira cariñosa a escenas que son de dominio público, que él hace universales» [39].

Habría que añadir que De Armas, por sus vínculos con los Salones de Humo-

rismo de San Antonio de los Baños, lugar de origen de Nuez, tuvo un peso importante en la renovación estilística de este último.

Rafael Fornés (La Habana, 1915) es la otra figura en la cual se nota una particular diferencia respecto a los demás humoristas, sobre todo en su tira cómica «Don Sabino». Tras «José Dolores», historieta cubana creada como alternativa a la avalancha de comics estadounidenses que existía en nuestro país, las pequeñas tiras de «Don Sabino», que durante los años 1957 y 1958 aparecieron en el periódico *Información*, convirtieron a su autor en uno de los padres del nuevo humor en nuestro país.

En el plano gráfico el «Don Sabino» de Fornés es menos novedoso que los dibujos de De Armas. Su personaje es chiquito y cabezón a la manera del Mr. Magoo de la U.P.A., lo cual habla de un estilo establecido desde la década del treinta. En ocasiones recurre al texto, y para este se vale de la convención del globo. La renovación más importante que señaló para nuestro humor no está en el plano gráfico. Responde al contenido. Por primera vez aparecía un humorismo de corte filosófico en Cuba, que en cierta medida paleaba la carencia del mismo que había notado Bernardo Barros a principios de siglo (quizás incluso rebasaba sus espectativas). Fornés se fue dando cuenta de las posibilidades reflexivas que le daba un pequeño tipo ingenuo, puesto a convivir con personajes tan extraños como él.

El personaje generalmente basaba su humorismo en situaciones absurdas de raíz surrealista, pobladas de un halo enigmático que generaba significados ambiguos. Dos ejemplos:

1. Historieta en cuatro cuadros. Don Sabino, apesadumbrado, quiere ahorcarse. Para alcanzar la viga de la que colgará la soga hace una elevada torre de trastos. Una vez arriba de la torre, esta amenaza con venirse abajo. Don Sabino grita: «...Que esto se me va a caer. ¡Auxilio! ¡Que me mato!» [40].

2. Historieta en cuatro cuadros. Don Sabino encuentra a su sosia. Va hacia él con los brazos abiertos, mientras dice: «¡Mi hermanito...!». Luego, mientras lo abraza, agrega: «Has cambiado tanto que no te conocía» [41].

En el caso 1 el miedo del personaje ante la posibilidad real de la muerte contrasta con su inicial disposición al suicidio. Mediante una sencilla diégesis, Fornés hace una reflexión irónica sobre el instinto de conservación en el ser humano, el cual resulta superior a los incidentales deseos de morir. Gracias a que la incongruencia está planteada de modo muy contrastante, para favorecer el efecto cómico, se develan paradojas que son la esencia del hombre. En el 2, el inicial absurdo de que Don Sabino se encuentre a sí mismo se agudiza cuando, a partir de una frase estereotipada, alude a las diferencias entre ambos. Si se comparan estos ejemplos con todos los extraídos anteriormente de *Zig-Zag*, se constatará la profunda diferencia, que implica indagaciones conceptuales ajenas al humor de la revista de Roseñada.

Pero incluso cuando el personaje de Sabino desarrolla una trama de cariz político, se hacen evidentes las diferencias con la tradición del choteo y la circunstancialidad existente en Cuba. Es el caso de una historieta de 1958. El 20 de mayo Sabino, que acaba de colocar una bandera cubana en el balcón, ve pasar las manifestaciones con pan-

cartas que rezan: «Viva fulano», «Arriba Zutano», «Viva Esperancejo». En el cuadro final, él se suma al cortejo con un pequeño cartel que dice: «Viva Cuba» [42].

Una historieta de esta índole no podía sobrevivir por mucho tiempo en un diario de amplia circulación y opuesto a todo cambio que pusiera en riesgo sus ventas. Al respecto, es significativa una anécdota de Fornés referida a los malentendidos que provocó Sabino:

«El director del periódico me llamó y me dijo: Fornés, usted quiere decirle algo a los lectores de *Información*, y los lectores de *Información* son imbéciles. No les diga nada» [43].

Ante esta situación, «Don Sabino» desapareció en 1958. En el período 1961-1963 volvió, dentro de las páginas del rotograbado de *Revolución*, esta vez sólo como «Sabino», pero con una profundidad conceptual mucho mayor y un estilo gráfico novedoso. Fornés en 1959 pasó a ser ilustrador de *Lunes de Revolución* y al año siguiente se convirtió en el director de *El Pitirre*.

El humor de vanguardia aparece en publicaciones periódicas: *Actualidad Criolla* y *Revolución*

En los últimos meses de 1958 sale a la luz *Actualidad Criolla*, publicación dirigida por Felo Díaz, que tendría una corta existencia, pues desaparecería al año siguiente. En ella colaboraban Jesús de Armas, Muñoz Bachs (1937-2001), Nuez, Guerrero (1938-1982) y Valdés Díaz como redactor. Esta parece ser la pionera en la inclusión del humor de vanguardia de modo sistemático dentro de sus páginas, aunque la presencia de Felo entre sus caricaturistas (que poseyó siempre una línea a lo *Zig-Zag*) indica que no se ocupaba únicamente de lo novedoso. De modo general, los avances que implicó esta revista para el humorismo gráfico cubano fueron tres: **1.** la decisión de liberar a los dibujantes de la tutela de los redactores, que eran los que comúnmente escribían los textos para las caricaturas; **2.** el empleo sistemático del globo como convención para encerrar los textos de los personajes, lo cual permitía un mayor vínculo imagen-texto; **3.** la adopción en muchos casos de una línea sintética, heredera de la influencia steinbergiana [44].

Una historieta de Guerrero recogida en «Más de cien años de humor político» nos da una idea del nuevo estilo dentro de *Actualidad Criolla* [45]. Gráficamente es muy de avanzada: sintésis extrema de las imágenes, minimalismo escenográfico. Sin embargo, la situación cómica responde a los cánones de *Zig-Zag*: Un hombre gritando «¡Abajo!». Dos policías lo ven y se acercan. En el último cuadro resulta que el grito del hombre se refería a una llave de mecánico que otro personaje estaba buscando debajo de un automóvil. De nuevo el doble sentido verbal («Abajo» aludiendo a «Abajo Batista») es el tropo sobre el que se construye la situación humorística.

El triunfo de la revolución fue el hecho decisivo que permitió a los caricaturistas de vanguardia contar con espacios en la prensa plana de mayor circulación y, de hecho, comunicarse con un público más amplio. A partir de 1959 el periódico *Revolución*, dirigido por Carlos Franqui, acogió en sus páginas a una parte de estos humoristas (Chago, Nuez, Guerrero, Fornés), quienes en viñetas, caricaturas editoriales y sobre to-

do en la sección «El fotuto» desplegaron los recursos del nuevo humorismo gráfico. En el aspecto formal, aparte de lo ya reseñado, se observa el empleo frecuente del collage, un elemento que *Zig-Zag* utilizaba en sus anuncios comerciales, pero que no aparecía en sus caricaturas, salvo excepciones como el conocido gorro de papel de «El Loquito». Un ejemplo de este recurso es una caricatura de Guerrero aparecida en el número del 2 de noviembre de 1959: un avión de papel periódico vuela sobre niños que se protegen y huyen. Un detalle es significativo: entre los textos del papel del avión se lee la palabra «Liberty», lo cual, aparte de aportar la nota irónica que propicia el efecto cómico, señala la nacionalidad norteamericana del avión.

Esto último apunta hacia la que sería característica fundamental del humor revolucionario, incluso en aquellas variantes que no se propusieron una renovación ideoestética profunda: el cambio de *enemigo*. Señala Desnoes: «como a principios de siglo nuestro enemigo no es el gobierno de turno, sino el imperialismo» [46]. A lo que habría que agregar que si bien a principios de siglo nuestro enemigo era el imperialismo, lo cual parece aludir a las caricaturas de Liborio y Tío Sam en *La Política Cómica*, este enemigo era tal siempre en relación exclusiva con los problemas entre Cuba y Estados Unidos. Ahora, en cambio, el imperialismo yanqui es asumido como *enemigo del mundo*, especialmente de América Latina, y no únicamente vinculado al

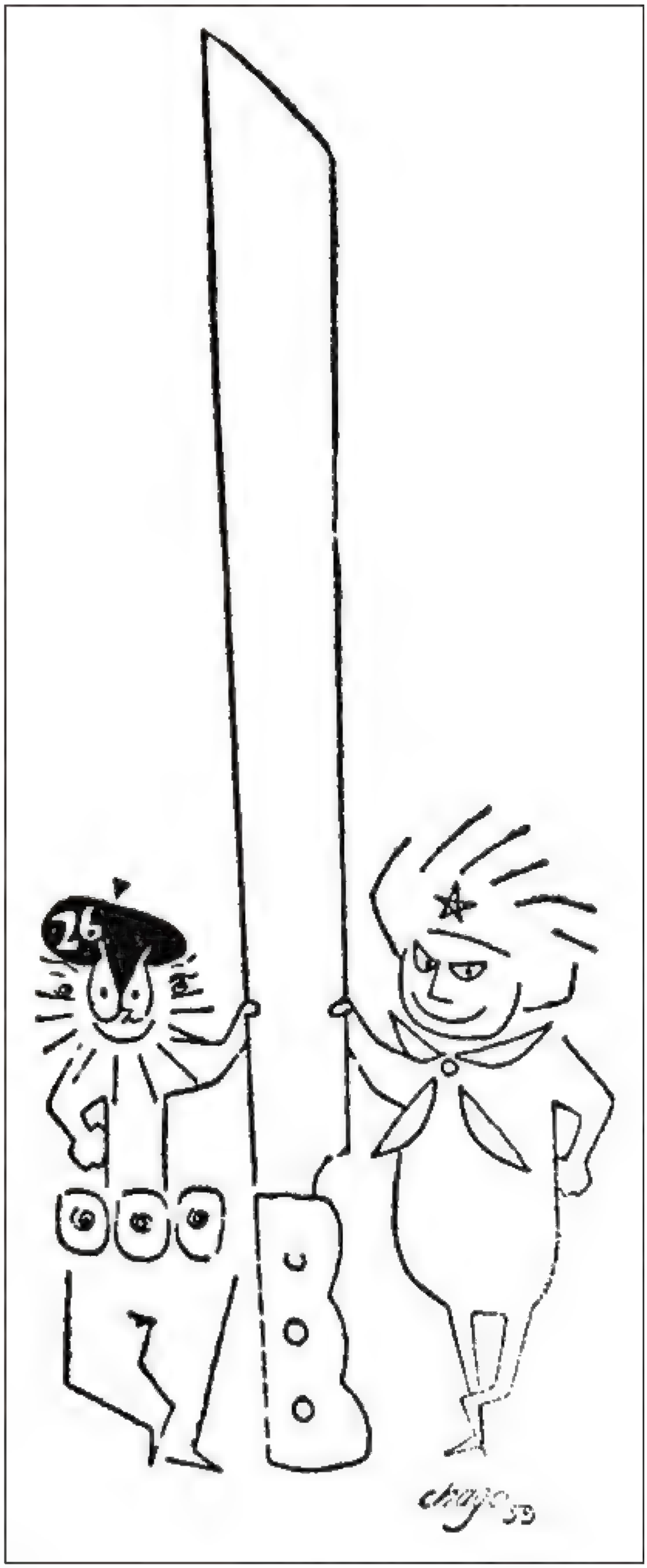


Figura 11: Con el triunfo de la revolución, la representación del pueblo cubano en la caricatura adquirió una nueva dimensión. Dibujo de Chago en el periódico *Revolución*, 1959.

diferendo entre ambos países. De lo que se desprende otra característica: al asumir esta postura, nuestro humor político incorpora un carácter universal, de preocupación por las problemáticas mundiales y no sólo por el acaecer político de nuestro país.

Otra cosa quisiéramos agregar, referida a los personajes de las caricaturas de *Revolución*, y que heredaría posteriormente *El Pitirre*. Si bien en el diario convive un personaje antológico de nuestro humor gráfico (Liborito, adaptado por Nuez y otros dibujantes a la *nueva línea*), con personajes provenientes de otras publicaciones («El Loquito», de *Zig-Zag*, y «Julito 26», figura creada por Chago en *El Cubano Libre*) y hasta aparecen nuevas figuras («Don Cizaño», representación de la burguesía contrarrevolucionaria, obra de Nuez), hay uno implícito que tiene una importancia capital para nuestro humorismo: el pueblo. Representado como una vaca quejosa en nuestra primera caricatura política, como una negrita díscola en la prensa integrista, como un Liborio o Liborito pasivos ante las extorsiones del vecino norteamericano y la fauna política local en publicaciones como *La Política Cómica* y *Zig-Zag*, la nueva representación del pueblo cobrará distintas características. Si observamos algunas caricaturas de 1959 en *Revolución*, se observan escenas como estas: Liborito, Julito 26 y el Loquito, juntos, golpean a los latifundistas expropiados, desafían al Tío Sam, etc. Si entendemos esta tríada como la representación del pueblo cubano, hay dos cualidades distintivas que se esbozan: la representación del pueblo por un personaje colectivo (siempre dos o más figuras) y la asunción de una posición activa, contraria a la pasividad quejumbrosa de Liborio y sus descendientes. Este es un rasgo fundamental, en lo que respecta a símbolos empleados, que presenta *El Pitirre*, y que se prefigura en las caricaturas referidas.

El humor gráfico en *El Pitirre*: características generales

Las caricaturas de *Revolución* fueron el embrión del que surgió *El Pitirre*, cuyo primer número salió el 17 de enero de 1960. Esta publicación representa el momento en que se consolidaron una serie de tentativas novedosas dentro del humor gráfico cubano, desde la exposición de Jesús de Armas en 1956, signadas por el influjo de renovaciones que se operaban en la manifestación a escala internacional. Al mismo tiempo, permitió una difusión masiva del humor de vanguardia.

La idea de una publicación que reuniera a los caricaturistas de la nueva línea hacía tiempo circulaba en la mente de quien sería su director, Rafael Fornés. En entrevista confiesa que incluso pensó proponerla al *Diario de la Marina* [47]. Pero sólo después del triunfo de enero pudo lograr su propósito, gracias al apoyo de Carlos Franqui, quien coordinó que *El Pitirre* saliera como suplemento de *La Calle*.

La publicación presentaba un formato tabloide de 29 x 37,5 centímetros. En su primera salida contó con ocho páginas, que pasaron a dieciseis a partir del segundo número [48]. Su periodicidad era semanal, si bien no siempre la cumplió estrictamente. El empleo del color era muy restringido. Se limitaba a la portada, contraportada y los titulares de las

páginas centrales. Además, la gama era muy reducida: cuando más dos [49]. El título fue sugerido por Humberto Valdés Díaz, quien se basó en el refrán popular «Por mucho que el aura vuele siempre el pitirre la pica». Esta frase acompañó como slogan al semanario.

Al contrario de *Zig-Zag*, en la cual la sección de textos era cuantitativamente superior a la de caricaturas, en *El Pitirre* la parte gráfica domina. Es ante todo una publicación dedicada a la caricatura [50]. Y aunque dentro de esta son varios los creadores y por consiguiente los estilos, se podrían trazar algunas características generales que signaron al semanario.

La primera de todas es la ruptura con la línea del dibujo comercial o *muñequito* y la asunción de otra en la que la síntesis de las figuras es mucho mayor. Esta vertiente, que tiene sus raíces en la influencia del humorismo de vanguardia foráneo, sobre todo de Steinberg, unificó de una forma u otra al grupo. El espectro va desde Fresquito, quizás mucho más afín a André François que al rumano-estadounidense, y por tanto con un dibujo más detallado, hasta Nuez, el steinbergiano por excelencia de los pitirreros, y el que llevó a los extremos el minimalismo lineal, con sus figuras apenas esbozadas y compuestas por fragmentos a los que la percepción del espectador confiere unidad. Entre ambos son varios los matices: Chago, con una línea que evoluciona del trazo ingenuo y geométrico a una soltura mucho mayor; Ardión, con un sabor *naif* acentuado por la tónica de sus chistes; el Fornés de los primeros números (v. g. la serie «Amor rebelde», feb. 14, 1960, pp. 8 y 9), con dibujos que parecen garabatos; Sergio, muy escueto, combinando hábilmente pincel y pluma, pero distante del geometrismo de Steinberg; Guerrero, que en ocasiones reduce sus figuras a las siluetas y ojos; Posada, con sus gorditos narizones de muy económico trazo... Pero en definitiva todos coinciden en la síntesis lineal extrema. Quizás la única excepción en este sentido es el estilo desarrollado por Fresquito Fresquet en sus ilustraciones para los textos, que termina asumiendo también en las caricaturas. En este caso el barroquismo de trazos de las figuras tiene poco que ver con la grafía de sus compañeros, pero menos aún con el canon del *muñequito* practicado en *Zig- Zag*.

Esto ocurre así porque uno de los cuidados de Fornés como director de *El Pi-*

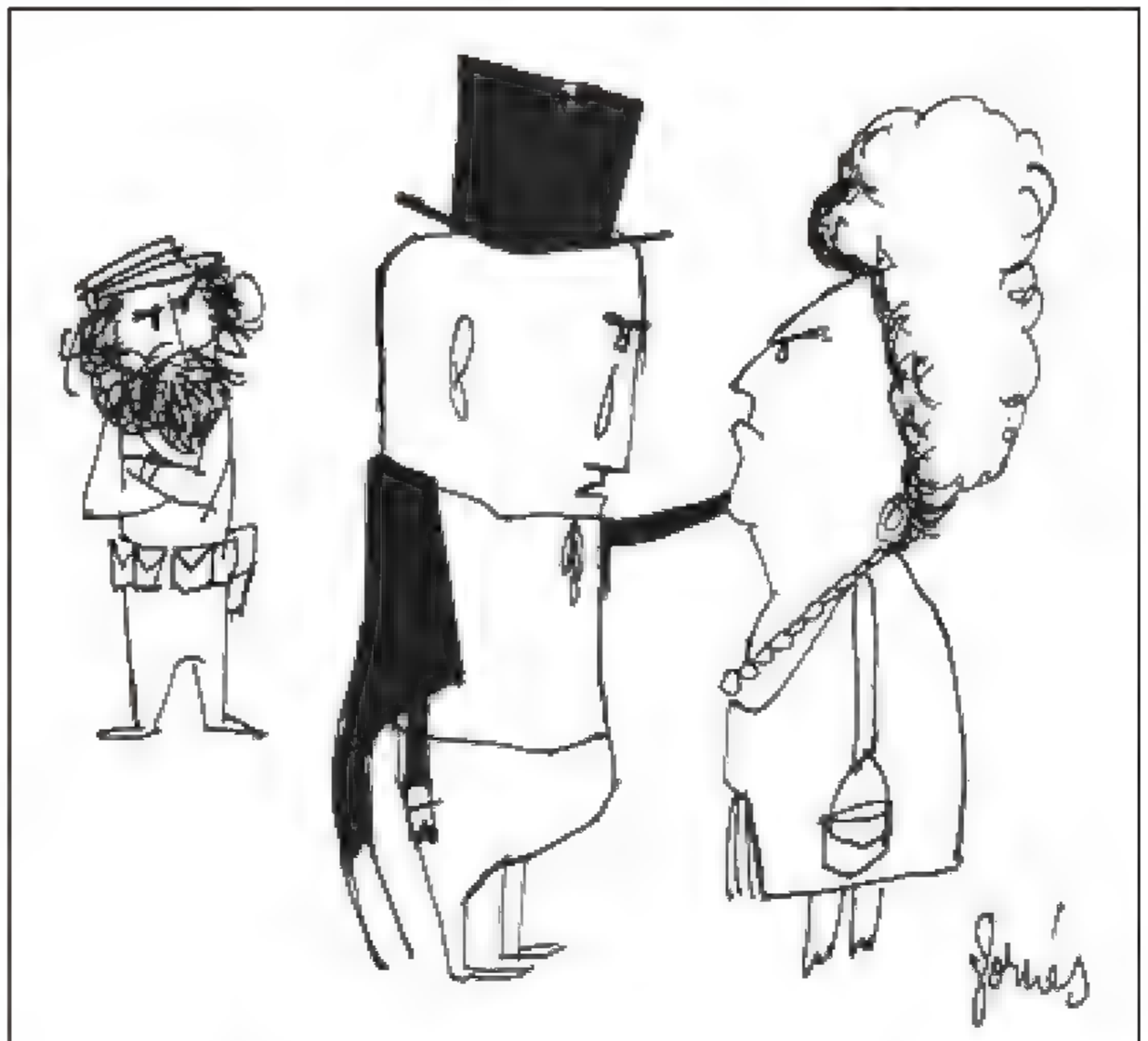

No me duele tanto que me hayan quitado las tierras, como mis guajiros.
It doesn't hurt me so much the taking away of my lands, as the taking away of my "guajiros".
(Revolución)

Figura 12: Rafael Fornés en el periódico *Revolución*.

tirre fue garantizar que todos los colaboradores estuvieran, en cierto modo, dentro de la nueva línea. En este sentido se practicó una ortodoxia muy típica de cualquier movimiento de vanguardia. Aunque en el caso del semanario no fue radical (ya hablamos arriba de la existencia de matices), sí cobró sus víctimas. Es el caso de Valdés Díaz, caricaturista venido de *Zig-Zag* con un estilo gráfico y conceptual que respondía plenamente a la tónica de la revista de Roseñada. En el primer número de *El Pitirre* aparece una historieta suya en la página ocho. El predominio del componente verbal en el chiste y la grafía convencional, idéntica a la de la serie sobre los delatores que confeccionó en 1958 para *Zig-Zag*, hacen que esta pequeña tira desentone con el resto de las caricaturas del ejemplar. Ya en el siguiente número Valdés Díaz no trabaja como humorista gráfico, aunque sus textos (era, además de caricaturista, escritor) continuaron apareciendo sistemáticamente en el tabloide.

La síntesis gráfica incluye también la omisión de fondo en la mayoría de los casos. Aparte de las figuras protagonistas, sólo se dibujan los accesorios esenciales para la situación humorística que encierra la imagen. Esto provoca que no existan efectos de perspectiva.

Con frecuencia, el minimalismo gráfico incluyó también la ausencia de recuadros que enmarcaran las caricaturas. Incluso en las historietas, donde el recuadro tiene la función de delimitar cada uno de los momentos de la acción reseñada, los pitirreros muchas veces prefirieron obviarlo. La distinción entre un instante y otro, en estos casos, se marcaba mediante espacios. En muchos casos, una sola caricatura, de trazo muy escueto, se desplegaba en toda la página, con los límites físicos de esta como único marco. Esto no ocurría únicamente en las portadas y contraportadas, donde se estila una sola imagen, sino también en las páginas interiores (v. g. Díaz de Villegas en. 31, 1960, p. 7 y Posada sep. 17, 1961, p. 2).

Para darle aires de modernidad al semanario, la síntesis gráfica se unió con las frecuentes experimentaciones mediante el *collage*. Dentro de este se observa una gama diversa, que incluye: combinación de dibujo y fotografía (v. g. Nuez, nov. 27, 1960, pp. 4 y 5), combinación de dibujo y papel periódico (v. g. Posada, abr. 10, 1960, p. 1), combinación de dibujo y huellas dactilares entintadas (v. g. Fornés, mayo 21, 1961, p. 1) y combinación de dibujo y tipos de imprenta (v. g. Sergio, oct. 16, 1960, pp. 12 y 13). Dentro del área del collage habría que incluir también los fotomontajes, presentes, por ejemplo, en la sección «Rehilete», que realizó Fresquito en el segundo año. Aunque esta inquietud pitirrera por el collage apunta hacia Steinberg, sobre todo en lo referido a las huellas dactilares, no hay que olvidar que ya en *Zig-Zag* se empleaba, de modo puntual.

El color fue un elemento que, aunque de uso limitado, se supo aprovechar bien en el tabloide. En su empleo *El Pitirre* fue raigalmente diferente a *Zig-Zag*. La revista de Roseñada, que contaba con mejor impresión y una gama mucho más amplia de colores, hizo de estos, salvo excepciones, un uso estrictamente convencional. Se limitaba a rellenar las áreas delimitadas por las líneas de las figuras [51]. Su aplicación a cada cosa se correspondía con un realismo elemental: el sol, de amarillo, el

pasto, verde, la pañoleta de Liborito, roja, etc. *El Pitirre*, con una gama reducida y condiciones de impresión más malas, pero con una inventiva mayor, se dedicó a una constante búsqueda en este terreno. En primer lugar, el color solía no circunscribirse al área delimitada por el dibujo: en ocasiones formaba figuras geométricas sobre las que se superponía la caricatura (v. g. Nuez, en. 17, 1960, p. 1), en otras se aplicaba a modo de *dripping* (v. g. Nuez, en. 24, 1960, p. 1), o mediante brochazos que rebasaban el límite impuesto por las líneas (v. g. Fornés, en. 31, 1960, p. 1). En segundo lugar, más que realista, era eminentemente simbólico y por tanto, pesaba mucho en el significado de la imagen. Para entender esto, pongamos sólo un ejemplo, pues ya se mencionarán otros en el capítulo sucesivo. En la portada de may. 1, 1960, realizada por Chago, aparece una paloma portando un fusil, sobre un fondo verde olivo. La paloma es el símbolo de la paz y el verde olivo, del Ejército Rebelde. Gracias al color, se puede entender la imagen como una alusión al papel de las fuerzas revolucionarias como defensoras de la paz.

Dentro del aspecto gráfico, habría que señalar algunas curiosidades de uso puntual por los pitirreros, pero que denotan su originalidad. Es el caso de la transparencia, empleada por Nuez, y de las caricaturas de anverso-reverso de Ardión. En ambos casos, el papel del espectador ante ellas no se reduce a la simple visión, pues debe manipular la hoja del tabloide para obtener los resultados programados por los creadores.

El elemento visual de las caricaturas se complementaba con el diseño y emplane del semanario, labor de Fornés, quien se preocupó por acentuar la modernidad presente en el humor gráfico. Algunas características de su trabajo que apoyan esta idea son:

1. la poca cantidad de caricaturas por página, lo que favorecía su despliegue sin necesidad de recuadro;

2. la colocación de las secciones que tuvieron cierta sistematicidad en el semanario en una página distinta cada vez, para apoyar el dinamismo de la publicación;

3. el empleo de letras *sans-serif* (sin rasgos terminales), que visualmente permiten una lectura más ágil de los textos [52];

4. la combinación de diversas estructuras en la composición de los titulares (antiguo, líneas llenas, escalonado, líneas irregulares, más modernos) [53];

5. en el caso del título de la publicación y el logotipo en portada, se cambió en tres ocasiones, siempre buscando favorecer su movilidad y el protagonismo de la caricatura de portada;

6. en ocasiones se colocaron historietas en portada, o dos caricaturas, para romper con la tradición que reservaba a esta página una sola imagen;

7. la ubicación de tiras cómicas en los márgenes laterales o a lo largo de las esquinas, por lo que para verlas correctamente se hace necesario rotar el tabloide [54].

La mayor parte de las caricaturas de *El Pitirre* carecían de texto y buscaban resolver la situación humorística únicamente mediante el dibujo. Para lograrlo acudían a la condensación narrativa que hemos referido arriba. El interés por un chiste de carácter esencialmente narrativo, que no recurriera al viejo truco verbal del juego de palabras, fue otro

factor que, junto a la gráfica novedosa, tuvo en cuenta Fornés a la hora de publicar o no las colaboraciones.

En este sentido, *El Pitirre* posee una diferencia radical con *Zig-Zag*, que se hace más evidente en las caricaturas de portada. Se recordará que en el caso del semanario de Roseñada, estas tenían una estructura similar, a base de dos elementos: cintillo en grandes caracteres, que era una frase relacionada con el ambiente político de la época; una imagen, que al reforzar el doble sentido del texto, daba la cobertura para burlar al censor. Fornés se planteó en contra de esta estructura, porque, aparte de servir a un chiste muy circunstancial, priorizaba el elemento verbal. Las portadas del suplemento de *La Calle*, aparte de confeccionarse con un estilo gráfico muy de vanguardia, la mayoría de las veces no tenían texto.

En esta área también se practicó la ortodoxia. Para el segundo número de *El Pitirre* Carlos Franqui envió una caricatura, confeccionada por un humorista según la tónica de *Zig-Zag*, para que saliera en primera página. Fornés la rechazó, y aunque Franqui le habló de la conveniencia política de publicar esa imagen en específico, se mantuvo en sus trece. Finalmente, salió la portada que se había programado con anterioridad, la cual nada tenía que ver con la estética contra la cual se planteaban los pitirreros [55].

Pese a la preminencia del dibujo en las caricaturas, varias veces el texto le sirvió de apoyo. En este sentido, se advierten tres estructuras:

1. imagen con diálogo de los personajes a modo de pie de grabado. Apareció en algunas ocasiones durante los primeros números. Pronto, sin embargo, fue abandonada;

2. diálogo incorporado a la imagen en forma de globo. Otra variante parecida fue el texto, escrito a mano, con una rayita indicando el personaje que habla. Permite, respecto a la estructura 1, mayor integración imagen-texto. Fue muy empleada en el segundo año de la publicación, cuando las caricaturas con texto aumentaron;

3. título corto, en caracteres gruesos, que acompaña la imagen. Fue el procedimiento más utilizado, pues permitía mayor independencia del dibujo. El título, en tanto paratexto sugeridor de significados, connotaba más que denotaba, y dejaba abiertas en gran medida las posibilidades de interpretación de la caricatura.

En cuanto a géneros dentro del humor gráfico, las caricaturas de *El Pitirre* podrían dividirse en dos fundamentales: humor blanco y humor político-social. El humor blanco, el más afín a los renovadores de la caricatura a nivel internacional (Steinberg, André François), tuvo en *El Pitirre* una presencia muy importante. Esta muchas veces se soslaya, pero precisamente fue una esfera donde se lograron algunas de las obras más perdurables del semanario. El abanico de posibilidades expresivas y alcances estéticos es muy diverso. Lazo, por ejemplo, practica un humorismo muy ingenuo, que se apoya en gags bastante socorridos. Posada y Fresquito resultan más ingeniosos a la hora de crear situaciones cómicas. Frémez en su serie de historietas «C´est le femme» ironiza con las cualidades del temperamento femenino, a través de personajes infantiles, en chistes que combinan la ingenuidad con la malicia.

Pero las figuras que alcanzaron más alta calidad dentro del grupo de pitirreros fueron Sergio y Chago. El primero, con su humor sutil y su habilidad para inventar situaciones absurdas de final inesperado. El segundo, que evolucionó, en las mismas páginas del semanario, de un humor ingenuo al estilo de mayor carga intelectual entre todos los caricaturistas.

En estos dos creadores se observa de modo más evidente el interés por lograr un humor de gran densidad tropológica, abierto a múltiples interpretaciones. Por este camino Chago llegó más lejos, y con sus personajes «El eterno hombre» y «Mi amiga la muerte» creó símbolos, de carácter profundamente filosófico, que representan una novedad singular respecto a los empleados hasta entonces en el humorismo cubano. La función heurística tuvo en los dos caricaturistas ejemplos notables, si bien no faltó en otros pitirreros.

El humor político-social engloba la mayor parte de la producción de los humoristas. Bajo este rótulo entendemos no sólo el humor estrictamente político, sino la mayoría de aquel que se conoce como costumbrista. Por las características peculiares de la Cuba de ese momento, inmersa en el punto más álgido de una revolución, toda acción social se politiza, y esa peculiaridad la refleja el semanario. No hay mejor ejemplo de esa politización que el slogan publicado en *El Pitirre* a propósito del bloqueo de las exportaciones de manteca norteamericana hacia Cuba: «Tu cocina también es tu trinchera».

Si segmentáramos el humor político en planos temáticos, lograríamos tres divisiones fundamentales:

1. Situación política internacional: incluye las series sobre los problemas sociales en Norteamérica (v. g. Nuez, dic. 4, 1960, p. 3), sobre el desarme y el peligro atómico (v. g. Ardión, s/f, p. 15), sobre la solidaridad latinoamericana (v. g. Nuez, ago. 7, 1960, pp. 2-4), etc. En este sentido, *El Pitirre* demuestra una vocación universal que no había sido frecuente en el humor previo a 1959, y que sería una de las características del humor revolucionario.

2. Diferendo Cuba-Estados Unidos: refleja las agresiones militares y las presiones diplomáticas y económicas del gobierno yanqui y la respuesta del pueblo cubano. También aquí se podría incluir el combate contra la contrarrevolución interna, por la identificación que se hace de esta con Estados Unidos. En esta temática se perfilan dos cualidades señaladas respecto al humor revolucionario. La primera, el cambio de enemigo, que pasa a ser el imperialismo yanqui (en el caso de *El Pitirre*, se le representó mediante un Tío Sam, frecuentemente obeso, y en menos ocasiones a través de los presidentes Eisenhower y Kennedy). La segunda, el nuevo símbolo del pueblo cubano, de carácter colectivo y posición activa.

3. Los cambios sociales del nuevo gobierno: incluye las medidas revolucionarias de amplio beneficio social (reforma urbana, campaña de alfabetización, etc.), las movilizaciones militares, productivas y de limpieza, el tema fabril, etc.

En el caso del humor político, *El Pitirre* continuó la tradición de confeccionar símbolos gráficos a partir de expresiones populares que había caracterizado a la caricatura anterior. Sin embargo, los del suplemento de *La Calle* eran in-

tencionalmente explícitos. Sobre todo durante el primer año de circulación, una serie de símbolos ideados por los pitirreros (la tiñosa, el pitirre, el bombín, la rosa blanca, pepinillo, la siquitrilla, etc.) propiciaron una clave muy dinámica de identificación con el lector, que veía traducidas en imágenes las expresiones que matizaban el contexto cubano de la época.

Habría que agregar que ya en los números finales del semanario aparece la crítica de fenómenos negativos como la burocracia, el ausentismo, etc., los cuales constituyeron más adelante un sector donde el humor gráfico cubano desarrolló sus mejores recursos satíricos.

El cambio social que tenía lugar en Cuba marcó al nuevo tabloide. Su papel no sólo sería el de soporte de una renovación artística, sino que además serviría, desde la trinchera del humor, a la defensa de la revolución. De ahí el matiz particular que cobra el humorismo de vanguardia en nuestro país, y que permite su inclusión dentro de lo que se llamó humor revolucionario. Si bien en el ámbito internacional los revolucionadores de la caricatura generalmente prefirieron el género del humor blanco, por su particular universalismo, en Cuba los cambios, si nos centramos en *El Pitirre*, se dieron tanto en este género como en la caricatura de corte político social. Por tanto, se puede hablar en este caso de una politización del humor gráfico de vanguardia, que une coherentemente la revolución estética de la caricatura y la revolución social paralela. Esa condición dual fue la que expresó Nuez en la frase citada al inicio de este trabajo.

Sobre este punto, resulta importante señalar el artículo Saul Steinberg en el concepto revolucionario, de Fresquito Fresquet, aparecido en el segundo número de *El Pitirre*. Este texto es un homenaje al caricaturista rumano, cuya influencia es decisiva para los pitirreros, y su aparición en tan temprano momento anuncia de modo bastante explícito la postura estética que asumirá el semanario. Pero es sintomática la arista en la que se centra Fresquet:

«Tal vez por eso muchos de sus seguidores sólo contemplan el valor artístico de sus magníficas creaciones, cuando lo más importante y trascendental, sobre todo en el momento presente, es seguir su posición en defensa de los derechos humanos.

»Por eso no pretendo subrayar una vez más al Steinberg que ha revolucionado el dibujo humorístico, sino presentar al Steinberg que hace revolución con el buen humor [56].

»Aquí resulta evidente la intención de resaltar el matiz político de Steinberg para hacerlo más afín a la tónica que caracterizó al semanario. De ese modo, la politización llegaba también a los pioneros del humorismo en el extranjero».

Notas

1. Branly, Roberto: «Psicoanálisis del Loquito», *El Pitirre*, feb. 28, 1960: p. 14.
2. Cardi, Juan Ángel: «Prólogo», en Tamayo, Évora (comp.): «25 años de humor en *Palante*», Editora Abril de la U.J.C., Ciudad de La Habana, 1986: p. 8.

3 García Vigil, Octavio: «*El Pitirre*. Humorismo político de transición», Facultad de Periodismo, Universidad de La Habana, La Habana, 1984.

4. Ceballos, Sandra y Ezequiel Suárez: «Desangramiento de Chago», en: Armada, Chago: «Nace el topo», Espacio Aglutinador, La Habana, abril de 1995: (s. p.).
5. Op. cit., p. 8.

6. Tamayo, Évora: «Más de cien años de humor político», Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1984: p. 5
7. Op. cit., p. 13.
8. Otero, Lisandro: «Pequeño diccionario para conocer a un poeta», en: «El humor otro», Ediciones R, La Habana, 1963: (s. p.).
9. Descripción referida en Juan, Adelaida de: «Caricatura de la República», Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1999: p. 17.
10. Barros, Bernardo: «La caricatura contemporánea», Editorial América, Madrid, s.a.: p. 226.
11. Hay algunos ejemplos ocasionales de empleo del globo para encerrar los textos, como el recogido en Tamayo, Évora et al: «Más de cien años de humor político», Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1982: p. 21, y que originalmente apareciera en un número de *Cacarajícara* de 1897.
12. Citado en Juan, Adelaida de: «Caricatura de la República», Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1999: p. 55.
13. Mañach, Jorge: «Indagación del choteo», en: Mañach, Jorge: «Ensayos», Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1999: p. 24.
14. Barros, Bernardo: «La caricatura contemporánea», Editorial América, Madrid, s.a.: p. 258.
15. «El Bobo surge», en *La Semana*, en 1926.
16. Juan, Adelaida de: «Caricatura de la República», Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1999: p. 177.
17. Otra cosa llama la atención en «El Bobo» de Abela, y es la novedad gráfica presente en el mismo. La síntesis de sus imágenes es mucho más acentuada que en otros caricaturistas, y en cierto modo constituye por esta causa un *rara avis* entre los caricaturistas de su época, mucho más fieles al canon gráfico del muñequito. Al respecto, Chago Armada (Armada, Chago: «Abela: un original-original», *Granma*, año 20, no. 166, julio 4 de 1984: p. 5) señala que ese minimalismo gráfico recuerda a James Thurber, caricaturista norteamericano responsable, junto a Saúl Steinberg y compañía, de una revolución en el humorismo gráfico que sería decisiva, en términos de influencias, para los posteriores creadores de *El Pitirre*. El mismo Chago, sin embargo, señala que los dibujos de Abela son cronológicamente anteriores a los del norteamericano, e incluso especula sobre una posible influencia del cubano sobre Thurber. Señalamos este dato porque, aunque desentona con el canon del humorismo previo a 1959 que intentamos esbozar, al mismo tiempo prueba que, para ser revolucionadores, nuestros caricaturistas no siempre han tenido que esperar las novedades del exterior para asimilarlas.
18. Tonel: «*Dedeté*: reír en la Cuba de hoy», en: «Primer encuentro de humoristas», UNEAC, La Habana, 1986.
19. Quizás convenga señalar antes algunos datos sobre la revista. Fue creada en 1938, en momentos en que el gobierno adoptaba posiciones relativamente liberales. La revista atravesó por varias etapas, adoptando frente a los gobiernos de turno una posición que hacía honor a su nombre, o sea, zigzagueante. En 1958 su director era José M. Roseñada, con Cástor Vispo como asesor. Para entonces el dueño de la publicación era Ángel Cambó.
20. *Zig-Zag*, 2 de agosto de 1958: p. 15.
21. Pedrito Rico era el nombre de un cantante famoso de la época.
22. *Zig-Zag*, 16 de agosto de 1958: p. 12.
23. *Zig-Zag*, 1 de marzo de 1958: p. 14.
24. *Zig-Zag*, 4 de noviembre de 1958: p. 12.
25. Referido en Juan, Adelaida de: «Caricatura de la República», Ediciones Unión, Ciudad de la Habana, 1999: p. 236.
26. En entrevista con Nuez (30 de junio de 2000) este refiere que cierta vez dibujó una viñeta exclusivamente con una imagen del Loquito, sin otro atributo ni expresión particular. Aún así, las interpretaciones, vinculando la imagen al contexto, fueron muchas.
27. *Zig-Zag*, 21 de febrero de 1959: p. 2.
28. Sería necesario aclarar que René de la Nuez había salido de la publicación desde junio de 1959, por discusiones de índole política con Roseñada, que se oponía a que *Zig-Zag* siguiera apoyando a la revolución (dato aportado por Nuez en entrevista citada anteriormente).
29. Martí, Agenor: «Con tres humoristas», Departamento de actividades culturales, Universidad de La Habana, La Habana, 1980:p. 34.
30. Searle, Ronald et al:« La caricature. Art et Manifeste» (trad. Mónica Ravelo), Editions d´Art Albert Skira, Genéve, 1974: p. 245.
31. Ibid.
32. N. Dimitrieva: «El papel heurístico del humor», en: *Unión*, febrero de 1980: p. 105.
33. Desnoes, Edmundo: «El humorismo», *Casa*

de las Américas, Año 4, nos. 22-23, La Habana, enero-abril,1964: p. 115.

34. Contamos con dos de Nuez, precisamente el más steinbergiano de los nuevos caricaturistas: en una entrevista concedida a Fayad Jamís para la revista *Artes Plásticas* y en otra a Branly, aparecida en el semanario *El Pitirre* del 28 de febrero de 1960: pp. 12-14, bajo el título «Psicoanálisis de El Loquito».
35. Fresquet, Fresquito: «Saul Steinberg en el concepto revolucionario», *El Pitirre*, enero 24, 1960: pp.13-15. Este artículo es además un ejemplo patente de la politización del humor gráfico de vanguardia en Cuba.
36. Aunque los trabajos de Margie presentes en la exposición (gatos dibujados con una línea infantil) no carecen de interés y se conjugan muy bien con los de su esposo, consideramos que las obras de Jesús de Armas son las que apuntan a una verdadera renovación de nuestra caricatura. De ahí que en lo sucesivo no nos refiramos a ella.
37. Desnoes, Edmundo: «El humorismo», *Casa de las Américas*, Año 4, nos. 22-23, La Habana, enero-abril, 1964: p. 117.
38. Aunque a esta influencia habría que agregarle otras tantas, desde Picasso hasta los dibujos animados de la U.P.A., pasando por la pintura abstracta, en auge en esos momentos en Cuba.
39. «Prólogo» de Joaquín Texidor a: De Armas, Jesús y Margie: «Dibújese una sonrisa», Temas cubanos-gatos, Edición Margie-De Armas, 1957. (s.l)
40. Tira recogida en Sabino Fornés, *Signos*, n. 18, enero-agosto, 1976: p. 122.
41. Esta tira forma parte de los originales del autor consultados. Apareció en *Información* en 1957, pero tuvo una versión posterior para el «Sabino» de *Revolución*.
42. Historieta de *Información* de 1958, que aparece en «Catálogo de letras», Miami, no. 2, noviembre-diciembre, 1994: p. 24.
43. Montes de Oca, Dannys: «La dimensión más profunda de la caricatura», conversación con Rafael Fornés, en: «Catálogo de la exposición De José Dolores a Sabino», Taller de Serigrafía «René Portocarrero», La Habana, septiembre de 1995.
44. Tomado de Yero Reyes, Alba: «Por un humor nuevo. *Palante*, Universidad de La Habana, La Habana, 1986: p. 18.
45. Tamayo, Évora : «Más de cien años de humor político», Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1984: p.115.
46. Desnoes, Edmundo: «El humorismo», *Casa de las Américas*, Año 4, nos. 22-23, La Habana, enero-abril, 1964: p. 119.
47. Entrevista realizada el día 24 de abril de 2002.
48. Aunque en ocasiones varió. Por ejemplo, el número de sept. 10, 1961, tuvo ocho páginas nuevamente, y el de sept. 17, 1961, veinticuatro, la mayor cantidad que alcanzó el semanario en su período de existencia.
49. A partir del ejemplar de jun. 4, 1961, sólo se empleó el rojo.
50. Habría que señalar, sin embargo, que la sección de textos en *El Pitirre* es también muy importante, aunque no sea objeto de nuestro estudio. Acorde con la idea de un humorismo gráfico de vanguardia y de calidad artística superior, la parte literaria del semanario ofrece novedades con respecto a la tónica populista de *Zig-Zag*. Incluye obras de clásicos como Mark Twain, Knut Hamsun, Jack Kerouac, James Thurber y Alberto Moravia. Por la parte nacional, además de dos colaboraciones de Virgilio Piñera, redactores más asiduos como Guillermo Cabrera Infante, Valdés Díaz, Ponciano Blanco Couret, Fresquito Fresquet y José Luis Posada ofrecieron una calidad bastante buena. Entre estos últimos habría que incluir a Sergio Ruiz, cuyos trabajos para el periódico Hoy aparecieron durante cierto tiempo en *El Pitirre*.
51. Según nuestra consulta del semanario, sólo algunas obras de Nuez no cumplen con esta característica.
52. Referido en García Vigil, Octavio: «*El Pitirre*. Humorismo político de transición», Facultad de Periodismo, Universidad de la Habana, La Habana, 1984.
53. Idem.
54. Podríamos agregar a esto algunas particularidades de la labor de Fornés señaladas por Nuez: «...en variadas ocasiones cambiaba las caricaturas cuando estas no armonizaban con el resto de la página; entonces las picaba, trocaba sus partes y las pegaba» (referido en García Vigil, Octavio: «*El Pitirre*. Humorismo político de transición», Facultad de Periodismo, Universidad de la Habana, La Habana, 1984: p. 23).
55. Anécdota referida por Fornés en entrevista realizada en abril, 24, 2002.
56. Fresquet, Fresquito: «Saul Steinberg en el concepto revolucionario», *El Pitirre*, enero, 24, 60: p. 13.

Aportes téoricos para un nuevo paradigma de la caricatura

3

Carlos Alberto Villegas Uribe
Profesor, Universidad Javeriana, Cali, Colombia

Resumen

A partir de la obra de los caricatógrafos colombianos, caricaturistas especializados en la expresión gráfica para provocar la risa en sus receptores, el autor determina las notas características de los géneros de fisonomía caricatográfica, humor caricatográfico, ensayo caricatográfico e ilustración caricatográfica, así como los más destacados cultores colombianos en los respectivos géneros.

Abstract

As from the work of Colombian caricatographs, cartoonists specialized in the graphic expression to provoke the laugh in its recipients, the author identifies the characteristic notes of the kinds of caricatographic physiognomy, caricatographic humor, caricatographic essay and caricatographic illustration, as well as the most important Colombian practitioners in the different kinds.

La fisonomía caricatográfica

Si se acepta que la aparición de la caricatografía se le debe a Leonardo Da Vinci, se puede afirmar que el más antiguo de los géneros de la caricatografía es la *fisonomía caricatográfica*. Este género, como lo afirma Álvaro Montoya Gómez, es una manera misteriosa de diseñar un rostro. También se puede afirmar, siguiendo a Bergson, que la fisonomía caricatográfica es el arte de acentuar los movimientos que la naturaleza dibujó en el rostro de los seres humanos para desnudar su carácter. La exageración (capacidad de distorsionar un rostro sin afectar la singularidad del personaje), la síntesis (la máxima información con el menor número de elementos) y la caracterización (capacidad para traducir en trazos la personalidad de un sujeto) son las notas características de este género. A partir de los apuntes de Álvaro Montoya Gómez, se pueden establecer cuatro tipos de fisonomía caricatográfica: la exageración fisonómica que enfatiza la primera nota característica; la síntesis fisonómica que enfatiza la segunda nota; la caracterización fisonómica, que enfatiza la tercera; y la fisonomía conceptual que se apoya en los aportes del diseño gráfico para expresar artísticamente las características del rostro humano. Por su parte, Germán Fernández (2000) aporta, a partir de la experiencia del artista calarqueño Fabio Botero, una quinta tipología: la transformación, cuyo propósito

es transmutar un rostro humano en un animal o una cosa.

El género de caricatografía política se apoya en la fisonomía caricatografía para realizar los comentarios de la actualidad política y social de una región, pueblo o nación determinada. De allí que la mayoría de los caricatógrafos políticos, sean al mismo tiempo buenos fisonomistas caricatográficos: Groot, Greñas, Pepe Gómez, Samper, Rendón, Osuna, Guerreros, Luisé, Merino, Chapete, Alberto Arango, Jorge Duarte. Pero existen caricatógrafos que se han especializado en la fisonomía caricatográfica.

Desde la época de la independencia colombiana se tiene relación de la existencia de fisonomistas caricatográficos. Álvaro Gómez Hurtado (1987), señaló que «en nuestro país, las pocas caricaturas que hizo José María Espinoza, (1776-1883) el abanderado de Nariño, circulaban de mano en mano en los mentideros del altozano de la catedral» (p. 6).

Por su parte, Claudia Mendoza (1988) apunta que hay antecedentes de la fisonomía caricatográfica desde las primeras décadas del siglo XIX. «Entre ellos un acuarelista de mirada irónica, sin abandonar la intención realista, logra en sus retratos de personajes y costumbres una faceta que hasta entonces había sido ignorada, José María Roche, sabe ver lo ridículo, lo grotesco, lo artificioso y lo dibuja con la inclemencia de un buen caricaturista» (p. 22).

Uno de los fisonomistas caricatográficos que marcaría la pauta en la primera mitad del siglo XX es Jorge Franklin (1912-?), caricatógrafo bogotano que publica sus primeras obras en la revista *Universidad*, fundada y dirigida por Germán Arciniegas. En 1929 viaja a España; allí realiza estudios de Bellas Artes en Madrid y Barcelona y colabora con las revistas *Guirigay*, *T.N.T.*, *Fragua*, *Umbral* y *Solidaridad Obrera*, entre otras. Entre 1933 y 1935 participa como caricaturista del Salón de Otoño de Madrid. Es apresado y condenado a muerte por el régimen franquista por su colaboración con los republicanos. Regresa al país en 1941 –luego de que el cónsul de Colombia en España lograra anular la condena–, y colabora con *El Tiempo*, *Sábado*, *Crítica*, *Colombia en Cifras* y la revista *Semana*; su propuesta, nutrida por la corriente vanguardista de la época, fue una fisonomía caricatográfica de corte cubista y un limpio manejo del color. «Según Álvaro Medina, Franklin "dio a conocer un mundo rigurosamente geométrico, de construcciones sólidas que luego variaron hacia un surrealismo sui generis, apropiado para acceder al humor de que careció en principio; los mejores ejemplos de estos últimos los encontramos en las numerosas carátulas que diseñó para la revista *Semana* en la década del cuarenta"» (Segura, URL). Desde agosto de 1948 se radica en Estados Unidos. En ese país trabaja para las empresas Daimont Macht Co. y la General Outdoor Adversiting, y presentó su obra en la exposición de Arte de Chicago Art Fair 50 (1973) y la Galería Bacardí de Miami (1979).

El artista vallecaucano Omar Rayo fue un destacado cultor de la fisonomía caricatográfica. Grabador y pintor de reconocido prestigio internacional en la plástica americana, inició su carrera en el campo de la caricatografía. El periodista cultural Fernando Gómez, en el artículo «El pintor errante», publica-

do en la revista *Mundo* (2001) nos cuenta: «La carrera artística de Omar Rayo comenzó a consolidarse con un anuncio de periódico: "Curso de dibujo por correspondencia, Academia Zaer, Buenos Aires Argentina" [...]. Tenía 16 años y la oportunidad de convertirse en artista en un pueblo colombiano llamado Roldanillo eran bastante remotas [...]. Pero Rayo era terco. Se defendió como pudo con las condiciones que le imponía un curso que le llegaba desde la Patagonia [...]. En Cali se ganó la vida haciendo caricaturas para consultorios de médicos y despachos de abogados. Tuvo su paso fugaz por la naciente escuela de Bellas Artes donde le dijeron que no tenía nada que aprender». Entonces viaja a Bogotá y allí –continúa Fernando Gómez– «fue al encuentro de la elite intelectual del país. En esos días, el cuartel general de poetas era el café, automático [...]. Este adolescente, sentado en el último rincón del café, los conquistó con sus travesuras con el lápiz, finalmente le dieron la bienvenida al grupo de los elegidos y se ganó su admiración el día que los sorprendió con su primer intento pictórico *el maderismo*. Eran veinte retratos de los personajes más reconocidos del café dibujados con trozos de madera [...]. En la época del café automático esos efectos de su obra no habían hecho su aparición. Era sólo un muchacho talentoso abriéndose camino. Nueva York apenas se le aparecía en sueños. Pero ya era conocido. Fue invitado por el diario *El Siglo* para realizar los rostros de los invitados a la Conferencia Interamericana de 1948 y por la revista *Semana* para hacer sus portadas [...]. Inventó una corriente más, marcada por el surrealismo, llamada *el bejuquismo*. Cuando todo apuntaba a que Rayo se convirtiera en el gran ilustrador y caricaturista colombiano, un buen artista local, nuevamente le picó el bicho de partir» (pp.13-15). Se puede afirmar que en la propuesta de fisonomía caricatográfica, el maestro Rayo recibe y transmuta la influencia modernista de Jorge Franklin Franklin en el manejo y solución del diseño del rostro humano para construir una expresión plástica personal y de vanguardia que se inscribe en la línea de la fisonomía caricatográfica conceptual, cuando aún el diseño gráfico era apenas una idea incipiente en Colombia.

El calarqueño Fabio Botero Palacio (1921-1991) merece un destacado reconocimiento tanto por su trabajo de caricatografía social, donde predomina la caracterización sintética de los habitantes del municipio de Calarcá, como por el cultivo de una propuesta *sui géneris* en la fisonomía caricatográfica colombiana: *las transformaciones*. La transformación consiste en una metamorfosis gráfica que parte de la caracterización inicial del personaje, y en un proceso gradual de inserción de rasgos zoomórficos concluye con la percepción que el caricatógrafo o la comunidad tienen del personaje caricatografiado. Sobre esta propuesta de Fabio Botero afirma Germán Fernández (2000): «La inserción de rasgos animales en la figura humana es tan antigua en la historia del arte universal como el arte mismo, pero el paso gradual entre uno y otro como objeto explícito de una ilustración es un logro reciente de las artes visuales. Las técnicas de animación digital han permitido mejorar el desarrollo de las metamorfosis faciales en el cine de cien-

cia-ficción (que alcanza su punto culminante con la película "El Hombre Lobo en Londres"), mientras que en la historieta se logra un efecto similar con la técnica de la *descomposición del movimiento*. A nivel de caricatura es bien conocida la obra de los franceses Mulatier, Ricard y Morhoise, quienes marcaron uno cota alta a final de la década del ochenta en esta especialidad. No estamos en condición de afirmar hasta qué punto Fabio Botero se apoyó en estas referencias al momento de desarrollar sus transformaciones. Lo cierto es que se aventuró en un tema que resulta difícil, incluso para los más avanzados exponentes del género (pp. 12-13). La inserción de la propuesta de Fabio Botero, consignada en el diario *La Patria*, la revista lugareña *El Buscón* y en su «Libreta de apuntes» encontró eco en el trabajo epigonal del quindiano Germán Pérez Permedy (1970).

El pintor antioqueño Horacio Longas –quien ejerció la caricatografía política entre 1930 y 1935 en los diarios *El Colombiano*, *El Tiempo* y *El País*– realiza un trabajo semejante al de Fabio Botero. Longas crea un recurso de condensación para lograr procesos similares y en una sola viñeta sugiere este tipo de transformaciones con el uso de una sombra chinesca que proyecta el carácter zoomorfo del personaje contra una virtual pared.

Jorge Moreno Clavijo (1921) es un caricatógrafo que extrema las características de la fisonomía de síntesis a través de sus monolíneas, donde «analiza la expresión de cada personaje, recortando cuanto se pueda del rostro, para abstraerlo en una sola línea, trazada a lápiz» (*Credencial*, no. 11). El trabajo de este fisonomista caricatográfico fue recogido en el libro «Mi generación en líneas» (1951).

La caricatografía de síntesis es oficiada también por el caricatógrafo risaraldense Silvio Bedoya Escudero (1931), nacido en Guática, Risaralda, quien colaboró con el desaparecido diario *El Pueblo* de Cali y las publicaciones *Normanoticias* y la «Enciclopedia del humor» de la Editorial Signo, de Panamá. Sus caracterizaciones recurren a una línea limpia y sintética muy asociada a las construcciones del diseño gráfico.

Figura paradigmática de la fisonomía caricatográfica en la segunda mitad del siglo XX es Arlex Herrera, conocido como el Maestro Calarcá. Nacido en Armenia, Quindío, en 1934, asume su seudónimo como un homenaje al aguerrido cacique Pijao que combatió la ocupación española en las tierras quindianas. Es un convencido del compromiso social de la caricatura, por lo que su trabajo, más que reclamar, demanda a grito de lápiz, un espacio digno y justo para el ser humano, sin preocuparle, por ello, que su trabajo en caricatografía política adquiera a veces el tono de pancarta. Comunista militante, Calarcá ha ejercido el género de la caricatografía política desde 1962, fecha en la cual ingresó al semanario *Voz de la Democracia*, hoy *Voz*; atalaya de sus principios desde donde ha denunciado la paradoja de un país que se deshace en manos de los corruptos, que desaparece en los oscuros meandros de la democracia, que muere masacrado y amordazado por los violentos de todas las extremas. Entre 1987 y 1990 promovió y organizó en Bogotá cuatro versiones del Festival Latinoamericano de Humor Gráfico.

Figura 1: Fisonomía caricatográfica del Maestro Calarcá, del grupo de caricaturistas colombianos asociados al Cartel del Humor.

Calarcá realizó estudios en el Instituto de Ciencias Políticas y Comunicación de Moscú. Allí, la calidad de su trabajo mereció la publicación en *Krokodril* la revista de humor de mayor circulación en la desaparecida URSS. Se destaca en el género de la fisonomía caricatográfica no sólo por su búsqueda constante de nuevas formas de diseñar el rostro humano, y por ende su evolución permanente en el género, sino también por el aporte que ha realizado a distintas camadas de caricatógrafos, a través de la Escuela Nacional de Caricatura, en Bogotá, Taller Dos en Calarcá y los múltiples talleres que ha realizado, por invitación especial, en distintas regiones de la geografía colombiana. Su labor en fisonomía caricatográfica fue reconocida por el Festival de la Historieta de México y por la X Bienal de Humor Gráfico de Cuba, donde fue invitado especial y galardonado por la fisonomía en bronce del poeta Nicolás Guillén, respectivamente. Así mismo, la Gobernación del Quindío, le otorgó el Retablo Quimbaya en la modalidad Maestro de Maestros, en el marco del Encuentro Nacional de Caricatura: la caféteRÍA, realizado en Armenia, en agosto de 2000 e incluyó su nombre en la antología caricatográfica «A punta de lápiz: el Quindío en la caricatura colombiana».

Otro quindiano destacado en el cultivo de la fisonomía caricatográfica es Jairo Alberto Álvarez (Jairo A.). Nacido en Córdoba, Quindío, en 1954, publicista egresado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1981). En 1985 desarrolló para Editora Cinco la historieta «Las aventuras de Montecristo». Crea con Diego Toro y Mario García, la agencia publicitaria Ideas de Cartón y funda la Escuela Nacional de Caricatura. En 1988, realiza para la edición dominical

de *El Tiempo* el concurso semanal «Se Busca», que es lanzado como contrapropuesta a «¿Dónde está Javier?» realizado por Mancera, en *El Espectador*. En 1992 Jairo A. despliega una labor didáctica en el suplemento dominical *Las Aventuras* de *El Tiempo*, en la sección «Rayando papel». Entre 1988 y 1994 realiza una serie de proyectos que Germán Fernández (2000) ha denominado «*composiciones abigarradas*: la temática de las conglomeraciones variopintas se va a repetir en estos proyectos. En la mayor parte de ellos el pretexto es algún acontecimiento ligado a los medios masivos de información y recreado con el protagonismo con las figuras más destacadas de la farándula y el deporte. Para lograrlo, el artista despliega en el formato amplio de un afiche o en el reducido de las láminas de un álbum, sus destrezas en el manejo de la caricatura fisonómica» (p. 45). Entre estas obras figuran el cartel «Bogotá qué Verraquera» (1986), el álbum para la Emisora 88.9 (1990), el álbum conmemorativo «América 500 años» y los carteles «La chiva del mundial» (1994-98) y «Café con leche» (1998). Hasta el año 2000 se desempeñaba como fisonomista caricatográfico de la revista *TV y Novelas* de *El Tiempo*.

El bogotano Jairo Linares, ocupa, desde la década del ochenta un sitial de preferencia en la fisonomía caricatográfica colombiana, su trabajo, aparecido con regularidad en *El Tiempo*, se caracteriza por un depurado manejo técnico del grafito y la acuarela y por la magnificación de algún elemento corporal, especialmente las manos. Maestro en Bellas Artes egresado de la Universidad Nacional, obtuvo el premio en la Primera Internacional de Artes en Cegrí St Christophe, Francia. Ha publicado en los diarios *La Tribune de l' Expansion* (Francia), *El Tiempo* y *El Espectador* (Colombia) y en las revistas *Credencial*, *Summa*, *Cambio 16*, *Aló* y *Cromos*. Como ilustrador caricatográfico ha trabajado para las editoriales Norma, Voluntad, Panamericana. Publicó el libro de fisonomías caricatográficas «Personajes vistos por la mano de Dios» (1999). El más reciente trabajo de Linares, consistió en la elaboración de la fisonomía de caracterización de los columnistas del desaparecido diario *El Espectador*. En esta nueva etapa Linares se aparta de la intención caricatográfica y regresa a los fueros del dibujo artístico con una serie de retratos puntillistas que demuestran su habilidad en el manejo de la plumilla.

Uno de los más destacados fisonomistas caricatográficos de Colombia en el exterior es Ismael Roldán (1964). Caricatógrafo vallecaucano, nacido en Cali pero radicado en Bogotá desde los tres años. A los catorce años publicó sus primeras cinco caricaturas en las páginas literarias del desaparecido diario vallecaucano *El Pueblo*. El columnista Roberto Posada (Dartagnan) le brindó la oportunidad de publicar a los diecisiete años fisonomías caricatográficas para *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*. En 1981 se graduó de bachiller en el Liceo Juan Ramón Jiménez y entró a estudiar Diseño Gráfico en la Universidad Nacional, pero sólo realizó cuatro semestres por los cierres permanentes de la institución en una de las más duras épocas de refriegas estudiantiles. Decidió matricular en Altos de Chavon en la Republica Dominicana donde realizó un año de Ilustración y Bellas Artes, y conquistó una beca para

seguir en la Parsons School of Design de Nueva York. Se quedó en esa ciudad y con tenacidad y un trabajo consistente y de alta factura ha llegado a editar sus fisonomías en las más importantes publicaciones de Estados Unidos: *Time*, *Newsweek*, *Sports Illustrated*, *Money*, *Fortune*, *Forbes*, *US Weekly*, *People*, *The Washington Post*, *The Wall Street Journal*, *The Washington Times*, *US News and World Report*, *Business Week*, *The Baltimore Sun*, entre otros.

Por su trabajo internacional y su aporte al desarrollo del género Omar Figueroa Turcios-Ofit (1968) es otra de las figuras paradigmáticas en el cultivo de la fisonomía caricatográfica. Nacido en Corozal, Sucre, Turcios publica su primera caricatura en el diario *El Heraldo* de Barranquilla (1985), pero inicia su carrera profesional en *El Diario del Caribe*, donde trabaja entre 1985 y 1989. Luego de conocer a los más importantes caricatógrafos colombianos y algunos latinoamericanos reunidos en el Festival Mundial de Humor Gráfico Calarcá 89, decide radicarse en Bogotá a partir de 1990. En la capital de la república trabaja con seudónimos distintos para los dos diarios más importantes de la época. Sus caricatografías en *El Tiempo* (1990-1998) aparecerán firmadas como Turcios y en *El Espectador* (1993-1998) como Ofit. Colabora igualmente con el diario *El Nuevo Siglo* (1991) y con las revistas *Cambio 16* (1996-1998), *Acento* (1997), *Cromos* (1997-1998), *Wallstress* (1998). Incorpora a su desarrollo como fisonomista caricatográfico los aportes de Calarcá y Linares y en un rápido proceso de enriquecimiento técnico llega a desarrollar un estilo muy personal, con un agresivo uso del color y manejo plástico de la línea, que convierte en un manierismo efectivo, donde una característica física, exagerada en extremo, ofrece al lector la mejor de las caracterizaciones del personaje abordado. En 1998 viaja a Alcalá de Henares. Allí es distinguido con el título honorífico de Profesor de Humor, por la Universidad de Alcalá. En España publica en los diarios *El Mundo* (1998), *La Razón* (1998-2001), *Diario 16*, (1999-2001), *Madrid Económico* (2001), *Diario de Alcalá* (2000-2001) y la revista *Quevedos* (1998-2001). Cultiva igualmente los géneros de la ilustración humorística y el humor gráfico. En este último género cosecha importantes premios y distinciones nacionales e internacionales: Italia (Octava Bienal de Caricatura, 1990; Premio Mari, 1995; Humor Deportivo, 1995; décima novena bienal

Figura 2: Hitler Visto por Turcios, fisonomista caricatográfico que revolucionó este género en Colombia.

internacional de humorismo en el arte, 1997); Turquía (Premio World Kiris, 1996); Cuba (Décima Bienal Internacional de Humor Gráfico, 1997); Brasil (Bienal Internacional del Humor, Sao Paulo, 1998; 25º Bienal Internacional de Dibujo Humorístico, Piracicaba, 1998; Primer Festival Internacional de Dibujo Humorístico, Pernambuco, 1999) y Colombia (Concurso Intencional CAFAM, 1990 y1995; Concurso de Caricatura Política, revista *Semana*, 1998; Primer Festival Mundial de Caricatura, Medellín). Es necesario subrayar que Turcios cultiva con gran propiedad y talento la mayoría de los géneros de la caricatografía, pero es en la fisonomía caricatográfica, por su particular visión de mundo y su capacidad técnica y creativa, donde ha dejado la mayor huella en la historia de este arte, en Colombia.

El más reciente caricatógrafo que se destaca en el género de fisonomía caricatográfica es Silvio Vela, Negus (1976). Inició su carrera caricatográfica con el premio CAFAM de Caricatura, posteriormente conquistó honores en el Festival Mundial de Humor Gráfico por su trabajo de humor caricatográfico en ciencia y tecnología. Su trabajo fisonómico de un elaborado manejo técnico, vincula medios como el moldeado en plastilina, la fotografía y procesos de digitalización. Su obra ha circulado en diversas publicaciones nacionales: *El Tiempo*, *El Espectador*, *Wallstress* y *Alternativa*, entre otros. Según la reseña de la revista *Alternativa*, Silvio Vela ingresa en diciembre de 1999 a las grandes ligas al publicar en la revista de crítica literaria y periodística *The New York Review of Books*, una caricatografía fisonómica del vicepresidente de Estados Unidos, Al Gore, al lado del caricatógrafo internacional David Levine. Vela ha cultivado igualmente la historieta, con la tira cómica «Isidoro», «que es la silla de la reflexión, donde nunca nadie ha confesado tener una gran idea» (*Alternativa*, 1999).

El humor caricatográfico

En sentido opuesto a la caricatografía política y social, la aspiración del *humor caricatográfico* es la universalidad y la intemporalidad. Su éxito radica en la capacidad de trascender en el tiempo y en el espacio para evidenciar el absurdo cotidiano. Evita al máximo la utilización de textos. Al igual que la caricatografía política, la narración del humor caricatográfico se resuelve en una sola viñeta. Pocas veces el cultor del humor gráfico recurre a la fisonomía caricatográfica, y cuando ocasionalmente lo hace, utiliza estereotipos, mitos universales, personalidades de reconocimiento mundial.

En la historia de la caricatografía colombiana se encuentran atisbos de humor caricatográfico en algunas obras de Chapete y de Merino, que estudiosos como Beatriz González han denominado *caricatura social*, pues tocan temas que parecieran intemporales como los huecos de Bogotá, el clima, la corrupción o la moda. Sin embargo, sólo hasta mediados de la década del setenta, entra de lleno el concepto de humor gráfico en Colombia, con la participación en la «Enciclopedia del humor» de los colombianos Naide (Jairo Barragán), Pepón (José María López), Galgo (Guillermo Álvarez González), Ponto (Alfonso Moreno), Silvio Bedoya, Ugo Barti (Armando Buitrago), Juan Val-

verde. Cuatro tomos de circulación restringida para los compradores de la Lotería de la Cruz Roja Colombiana, donde millares de colombianos pudieron familiarizarse con las propuestas de humor gráfico de «los mejores humoristas de América»: Fontanarrosa, Amengual, Kalondi, Oski , Crist, Quino (de Argentina); Ziraldo, Coentro, Reinaldo, Redi, Henfil, Laerte (de Brasil); Tabaré, Blankito, Al Caloide, Sabat (de Uruguay); Naranjo, Rius, Uici (de México); Palomo (de Chile); Sofocleto (de Perú); Carlucho, Albeu (de Cuba); entre otros nombres o seudónimos que el tiempo se ha encargado de depurar. La «Enciclopedia del humor» constituyó una verdadera revolución democrática en un pueblo como el colombiano que padece de un alto grado de analfabetismo visual. Esta publicación abonó el terreno para la aparición y validación del trabajo de los caricatógrafos colombianos que ejercían el humor gráfico y la consolidación de una presencia con calidad en los certámenes mundiales, en la década del ochenta.

Sin duda alguna, Jairo Barragán, Naide, caricatógrafo tolimense nacido en Ibagué, es la figura paradigmática del humor caricatográfico colombiano. Irrumpió en el contexto nacional con una línea que subvertía los cánones clásicos e inspiró con su trabajo toda una generación de caricatografos en Bogotá que posteriormente constituirían el hito de los asociados, en las agrupaciones Taller de Humor y El Cartel del Humor. El trabajo de Naide fue acogido en las publicaciones *El Tiempo*, *El Espacio*, y las revistas *Diners*, *Crítica*. Publicó el libro «Lo que Naide se imagina» y fue invitado por el Museo de Chartes a exponer su obra gráfica. A principios de la década del ochenta viajó a Estados Unidos. En octubre de 1987 expuso en Nueva York, en los salones de la Galería Ollantay con los colombianos Yayo y Garzón, una muestra de su producción que denominaron «El humor la primera lengua».

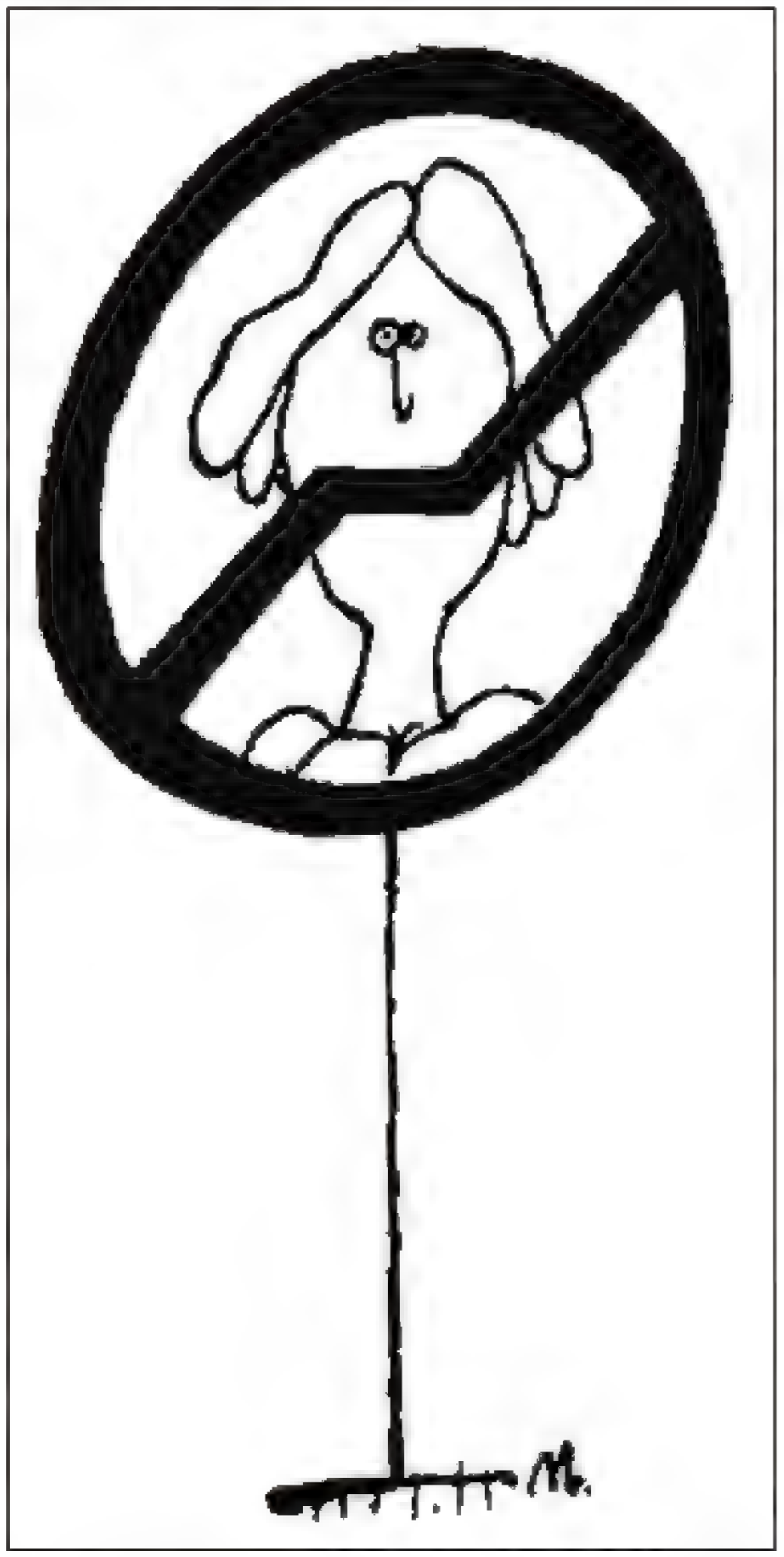


Figura 3: Jairo Barragán –Naide–, considerado el padre del humor caricatográfico en Colombia.

Con una menor divulgación nacional pero de igual significación entre sus coterráneos, aparece en Medellín la obra del antioqueño Elkim Obregón. Caricatógrafo que cultiva los géneros del hu-

mor caricatográfico, la ilustración caricatográfica y la historieta. Al inicio de la década del setenta empezó a publicar sus caricaturas en el diario *El Colombiano* y a finales de la misma se vincula con el diario *El Mundo*. Autor de la tira cómica «Los invasores» que publicó en ambos diarios antioqueños. Entre 1974 y 1976 publicó sus obras en *Última Hora* y *Crash* en Sao Paulo, Brasil, y en *Historia 16* en Madrid, España. Recogió sus trabajos de humor caricatográfico y fisonomía caricatográfica en los libros «Grafismos» (1978) auspiciado por la Fábrica de Licores de Antioquia y «Más grafismos» (1986) de la Colección de Autores Antioqueños, auspiciado por la Dirección de Extensión Cultural. En 1986 recibió el Premio de Periodismo CPB, en la modalidad de caricatura. Obregón hace parte del hito de los denominados innovadores, pues su grafismo al igual que una gran hornada de caricatógrafos colombianos, elude el manejo del canon clásico de la figura humana.

Después de Naide y Elkim Obregón, toda una generación se agrupa en torno a esta propuesta fresca y descomplicada que mira la vida a través del absurdo y lo expresa con todos los recursos que le permite la gráfica.

El más cercano a Naide en concepto y grafismo es Diego Herrera, Yayo, (1961), nacido en Cundinamarca (Mesitas del Colegio) y radicado actualmente en Canadá. Miembro del Taller de Humor, con quien realiza sus primeras exposiciones en Colombia. Colabora con *El Espectador*, *El Tiempo*, y *Diners*. En 1985 recibe el premio Simón Bolívar en la modalidad de Caricatura. A partir de 1987 se traslada a Montreal, Canadá, donde se vincula a las publicaciones *L'actulité*, *Le Devoir*, *Chatalaine*, *CROC*, *Safarir* y *Reader's Digest*, igualmente se vincula y publica con el Cartoons & Writer Sindicate y en *Witty World*, una de las más prestigiosas publicaciones de humor caricatográfico de Estados Unidos. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Colombia, Canadá, Estados Unidos y Turquía. La calidad de su trabajo ha sido reconocida en certámenes nacionales e internacionales, donde ha recibido premios y distinciones, como el Primer premio del Concurso Nacional de Caricatura Al Día, Bogotá, (1983) y el Segundo Premio en el Festival Mundial de Humor Gráfico, Calarcá 89 (1989), en Colombia; el Prix du Graphisme, otorgado por el Festival Internacional de Humor Gráfico de Anglet, Francia (1994); Macedonia le otorgó el premio de la Exposición Mundial de Caricatura Osten, Skope (1987); en Italia conquistó el Premio «Dattero d´argento» del Salón Internacional de Humorismo, Bordighera (1989). En 1990 recibió el Premio del Festival Internacional de caricatura Sabantuy, Kazan, de Rusia y en 1997 el Gran Premio internacional de Caricatura de Belgrado; la Asociación Canadiense de Fotógrafos e Ilustradores en Comunicación –CAPIC– le ha conferido medalla de bronce en 1996 y 1997, y recibió en 1997 el Primer Premio de la Academia de Artes Aplicadas de Canadá. Entre los libros publicados figuran «Cartoons Yayo», «Zoo-illogique», «Reverire», modalidad en la que recibió, igualmente, el Premio Mr. Cristie, al mejor cuento ilustrado para niños en Canadá (1996).

Un caricatógrafo que estuvo cercano al hito de los asociados fue Guillermo Alfonso Ponto Moreno. Caricatógrafo

colombiano que se puede clasificar realmente en el hito de los innovadores, por su participación en la tarea pionera de la «Enciclopedia del humor», donde ya aparece con una propuesta de humor que subvierte el canon clásico en el manejo de la figura humana. Vivió varios años en París donde publicó en el diario *Le Monde* y las revistas *Humanité Dimanche*, *Temps Médicale*, *Ça m'intéresse*, *Mieux-Vivre*, *Vous*, *Américas*. A finales de la década del ochenta ejerció como director gráfico de *El Tiempo*, desde su cargo apoyó la vinculación de varios de los integrantes de El Taller del Humor a ese diario y participó como jurado en el Festival Mundial de Humor Gráfico Calarcá 89.

Otro de los caricatógrafos que cultiva una forma particular de humor caricatográfico es Alfredo Garzón. La propuesta de humor caricatográfico de Alfredo Garzón, de profundidades filosóficas que aluden de alguna manera a la concepción pesimista de Michel Foucault del hombre encerrado, encasillado y condenado a su arbitrio, apareció en las *Lecturas Dominicales* del diario *El Espectador* bajo la denominación «Cartones de Garzón». Después de un largo silencio desde su traslado a Estados Unidos, sus trazos reaparecerán en *El Espectador*, luego del asesinato de su hermano Jaime Garzón, con una tira cómica que continúa la saga reflexiva sobre la angustia existencial del hombre contemporáneo y sus paradojas sociales.

La década del ochenta puede ser considerada el momento culminante del humor caricatográfico colombiano. Los asociados de Bogotá y Medellín cultivan este género con predilección y obtienen triunfos internacionales de importancia. Bernardo Rincón será una de las figuras indiscutibles en el desarrollo de este género por su función de gestor y líder de El Taller de Humor, junto a Jorge Grosso y por su trabajo de divulgación de los concursos internacionales entre los caricatógrafos allegados. Nacido en Bogotá en 1959, con estudios de Publicidad en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Colombia, promovió y participó en eventos de humor caricatográfico como El primer Encuentro de Caricaturistas (1984), Caricatura y Humor Gráfico (1984), Muestra de Ilustración Colombiana (1984), El Primer Salón de Humor Erótico y Negro (1985), la Segunda Muestra de Ilustradores Colombianos (1985), Cien Años de Harte, Cien Dibujos de Umor (1987), El Taller del Humor y Turbinas (1986), La Fonda del Humor (1986), Hoy presentamos: Humor (1987), El Taller del Humor (1988), ExPorHumor 88/89, El Taller del Humor 2 (1989). Luego de realizar en compañía de Grosso las Ferias y Fiestas Mundiales del Cómic (1991), crea de forma independiente la revista *Acme* y genera las condiciones para la aparición de un nuevo hito de la caricatografía colombiana: el hito de los historietistas. Su trabajo obtiene reconocimiento nacional e internacional: Colcultura le confiere la Beca de Creación a su revista (1994-1996), es invitado en 1996 al Salón Lucca Comics en Italia y al IV Encuentro Iberoamericano de Historietistas realizado en La Habana, Cuba, en 1996. En el género del humor caricatográfico su trabajo ha participado en innumerables concursos internacionales y como cultor de historieta ha publicado sus tiras cómicas «Dina» en el diario *El Espectador* y «Charlie G»

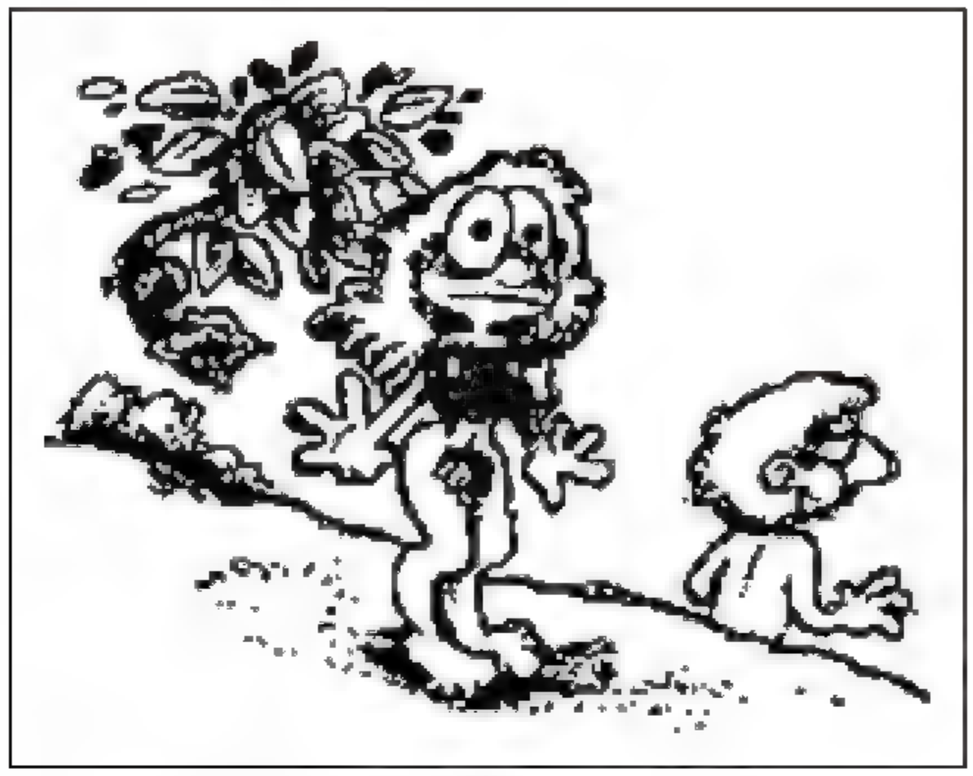


Figura 4: Elena María Ospina, ilustradora caricatográfica integrante del Cartel del Humor.

en el desaparecido diario bogotano *La Prensa*. Su historieta breve «Poeros» fue una de las historietas regulares de la revista *Acme*. En el 2000 inaugura la página web del Museo de la Historieta Virtual, creada con la dirección conjunta del profesor Carlos Delgado, dentro del proyecto Laboratorio de Imagen Digital, en la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia.

La exposición «Humor & turbinas», realizada entre septiembre y octubre de 1986 para conmemorar los 126 años de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional, recoge los nombres de los más importantes cultores del género cercanos al Taller de Humor. En el catálogo se registran los trabajos de Cecilia Cáceres –Ceci– (1958-2002) diseñadora gráfica de la Universidad Nacional, con un potencial que fue truncado por una penosa enfermedad; Juan Carlos Nicholls, verdadero genio de la gráfica colombiana, del que pocas noticias se tienen por su carácter introvertido, pero uno de los ilustradores y diseñadores insignia de la colección de literatura infantil de Norma, quien al parecer desarrolla actualmente sus trabajos para proyectos en el exterior; Víctor Sánchez –Unomás–, arquitecto de profesión, quien se destaca en el diseño gráfico y la ilustración caricatográfica; y Jorge Grosso, Diego Toro, Elena María Ospina, Bernardo Rincón, Jairo Peláez, Germán Fernández, Marco Pinto. Así como el docente de ingeniería eléctrica Horacio Torres.

En 1991 para la Feria Internacional del Libro de Bogotá, el Maestro Calarcá realiza en blanco y negro una caricatografía antológica en la que dibuja a todos los miembros de El Cartel del Humor disfrazados al estilo de los capos estadounidenses. Aparecen registrados allí como miembros de esta organización: Azeta, Plastilínico, Garibello, Rubens, Consuegra, Linares, Fernández, Mario García, León, Rodrigo, Gova, Guille, Jarape, Elena, Calarcá, Pinto, Alfín, Petete, Vladdo, Juangel, Sergio y Diego Toro. Para la siguiente Feria, en un afiche a todo color, aparecerá un grupo más reducido disfrazado de indígenas, como una forma de conmemorar los 500 años del descubrimiento de América. Se registra entre los nuevos personajes la presencia de Álvaro Salazar, Galgó y Cle.

Entre los caricatografos asociados a El Cartel del Humor que cultivan el humor caricatográfico se destaca en el género el bogotano Luis Eduardo León, quien realizó estudios de diseño gráfico en el SENA, y estudios de dibujo artístico en el Universidad Nacional de Colombia. Su trabajo, lleno del dinamismo propio del dibujo animado, fue galardonado en distintos concursos internacionales: el tercer puesto en Foto-humor en Knokee Heist, Bélgica (1989), Mención del Jurado en Aglet, Francia (1989), selección para «The Cartoon Aid Olympic Book» en Londres, Gran

Bretaña, la caricatura más original del Festival Latinomericano de Humor Gráfico, en Bogotá, Colombia (1988); Mención de Honor en Piracicaba, Brasil, dentro de otras selecciones y distinciones en Bulgaria, Holanda, Polonia. En el género de la ilustración caricatográfica realiza trabajos para el diario *El Espectador*, especialmente con la revista *Los Monos*, donde se asocia con Elena María Ospina y crean el taller gráfico León y Elena Diseñadores. Desde este escenario creativo realizarán ilustración caricatográfica publicitaria para el ICBF, SENA, Universidad Nacional, Ministerio de Educación, Ministerio del Medio Ambiente, Cruz Roja Colombiana, Alcaldía Mayor de Bogotá y UNICEF; para esta institución crearán el logo «Manitos de paz».

Otro de los asociados que demanda una mención especial es Marco Antonio Pinto. Cultor de un humor gráfico ácido y dueño de una línea magistral que no recurre al boceto previo, el trabajo de ilustración de este bogotano nacido en 1964, se registra en la década del noventa en el diario *El Nuevo Siglo* (1991-1992), el diario *La República* (1994-1995), la revista *Summa* o circula entre algunos caricatógrafos privilegiados en forma de egoteca ilustrada. Esta modalidad –la egoteca ilustrada– fue muy común entre los caricatógrafos asociados al Taller de Humor y a El Cartel del Humor. Consistía en un cuadernillo de hojas en blanco, donde los caricatógrafos consignaban individualmente o al alimón sus más espontáneas creaciones gráficas.

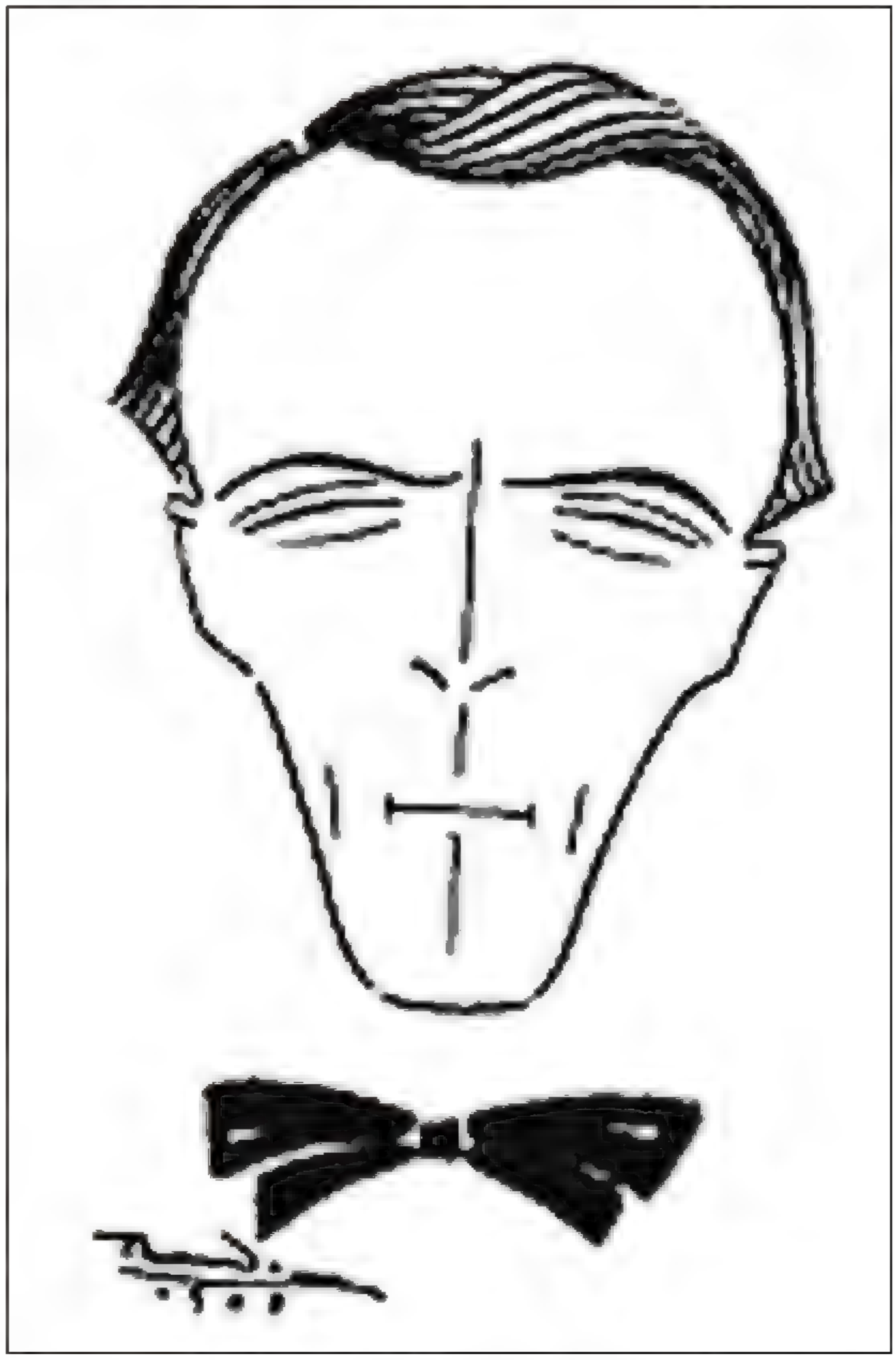


Figura 5: Autocaricatografía de Rendón, uno de los más representativos fisonomistas caricatográficos de Colombia.

El caricatógrafo quindiano Jairo Peláez, Jarape (1958), químico de la Universidad Nacional y actual funcionario del Laboratorio de Química del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses, es otro de los integrantes del Cartel del Humor que se destaca en el cultivo del género del humor caricatográfico. Luego de realizar su primera exposición en la Corporación Municipal de Turismo de Armenia (1982) se vincula al Taller de Humor, colectivo de caricatografía que tuvo su epicentro en la Universidad Nacional de Colombia. Con ellos llevaría a Calarcá, su pueblo natal, la exposición denominada «La fonda del humor», germen del Pri-

Figura 6: Humor caricatográfico de Germán Fernández.

mer Festival Mundial de Humor Gráfico Calarcá 89. Sus primeras caricaturas las publicó en el diario *La República* en 1984. A mediados de la década del ochenta y principios del noventa realiza ilustración humorística para los diarios *El Tiempo* y *El Espectador* y sostiene por un breve período la sección «El laboratorio de Jarape» en el diario *El Nuevo Siglo*. En 1989 recibe el premio Nacional de Caricatura Ricardo Rendón, concedido por el semanario *Voz*. Presenta en Argentina (1986), en el marco del Congreso Internacional para la Enseñanza de la Química, su historieta «El dr. Q.». En el año 2001 publica en *El Espectador*, en formato de tira cómica, su personaje caricatográfico «Cándida». En 2002 el mismo diario acoge su personaje caricatográfico «Hermógenes». Entre los libros publicados figuran «Humor se escribe con H» (1986) y «Qué es el cuento de la entropía» (coautoría, 1986), «Mecánica de fluidos para todos» (coautoría, 1998), «Termodinámica básica para todos» (coautoría, 1989), «Cartilla de seguridad Merck» (1990), el «ABC de la seguridad Merck» (coautoría, 1992), «El laboratorio secreto de Jarape» (2000). Sus trabajos han sido galardonados en el Festival de Humor de Grabovo, en Bulgaria; en la XX edición de Umoristi Marostica, en el Concurso Internacional de Knokke-heist. La Gerencia de Cultura del Departamento del Quindío le concedió el Retablo Quimbaya en la modalidad Humor Caricatográfico (2000) y lo incluyó en la antología de caricatógrafos A punta de lápiz: el Quindío en la caricatura colombiana. Sobre su trabajo asegura Germán Fernández (2000): «Con el tiempo los temas cambian y la gran ciudad impone otros elementos al paisaje, pero la vitalidad de las composiciones jarapianas sigue invariable. Los motivos abigarrados, los detalles profusos, un aire de espontaneidad en la expresión de los personajes y el color basado en los tonos cálidos de una mañana soleada. La construcción de las figuras también sigue una constante, no existe una preocupación por seguir un canon previo, o las proporciones de un supuesto modelo natural, sino más bien por acentuar la gestualidad del personaje. El *mono* está construido sobre un molde muy particular, un rasgo que hace inconfundible el estilo del dibujante. En la descripción de los objetos tampoco se da un afán por racionalizar la tridimensionalidad o la perspectiva. Jarape apela a la propuesta cubista de abandonarlo todo a la

suerte del plano pictórico, para dar cabida a una multiplicidad de puntos de vista dentro de la misma composición. Los objetos se representan de modo que insinúan el volumen sin abandonar su posición frontal. En suma, en Jarape se da esa ruptura con la formación académica que comenzó a cobrar fuerza en la caricatura colombiana, desde Naide, el comienzo de los años 70» (p. 55). En 2002 vuelve a publicar en una revista canadiense de la Universidad de Waterloo *Cheem 13 News* humor gráfico relacionado con la química y empieza a publicar la historieta el Dr. Q en la revista *Reacant* de la Asociación de Profesores de Química de Texas.

El ingeniero mecánico Germán Fernández (Bogotá, 1958), participó del Taller de Humor y lideró con Jarape la disidencia que daría origen a El Cartel del Humor. Su silencioso trabajo en el género del humor caricatográfico es necesario resaltarlo no sólo por las características de su producción, que logró reconocimiento en certámenes como el de Piracicaba (1981) y en Knokke-heist, sino también por la labor pedagógica realizada por más de quince años en la Escuela Nacional de Caricatura, donde aporta su visión académica y su profundo conocimiento de los mecanismos de la risa. Su vocación docente la objetiva en la cartilla «Movimiento y expresión en el dibujo humorístico», que pretendía ser una serie denominada *Las Lecciones de la Escuela*. Su humor caricatográfico cercano a la ciencia ha sido acogido en diveresas revistas académicas. Con Ingeominas desarrolló, en compañía de su esposa Natalia Velásquez, la historieta didáctica «Cómo se formó Colombia». Parco al hablar, pero riguroso y metódico, evidenció su dominio del tema caricatográfico y su habilidad en el manejo de la palabra escrita, en el libro «A punta de lápiz: el Quindío en la caricatura colombiana».

Como dato curioso de este género, se puede reseñar la incursión del actor colombiano Róbinson Díaz en el cultivo del humor caricatográfico. Bajo el Seudónimo de Picho y Pucho, publica en el diario *El Espectador* a finales de la década del 80 y principios del 90, varias caricatografías, resueltas con un buena línea pero con un mejor concepto de humor. Igualmente José Gerardo Calero Yepes, actor colombiano y escritor de cine y televisión nacido en Cali, en 1955, se vinculó durante un breve tiempo con el Taller de Humor, donde Bernardo Rincón lo reseña, en una presentación del grupo como un caricatógrafo que trabaja en el difícil e impublicable arte de la historieta para adultos.

El hito de los asociados inauguró una forma de divulgación de sus trabajos que se convirtió en ejemplo para otras regiones del país: los eventos de humor. Además de los ya reseñados, es preciso añadir: el Concurso Cafam de Caricatura, orientado por el docente Álvaro Salazar; el Festival Mundial de Caricatura de Medellín, liderado por Jorge Ocampo; el Festival Internacional de Caricatura Ricardo Rendón, promovido y realizado por Fernando Hincapié Picas, que arribó en 2002 a su novena versión; el Festival de Humor del Caribe Colombiano (1998), evento al que asistió la autodenominada Divina Rosca, que congregaba a la mayoría de los caricatógrafos del Taller de Humor y de El Cartel del Humor. La primera (1997) y segunda (1999) Exposición de Caricaturas sobre la Práctica Forense en el Siglo XXI, realizada por el Instituto Na-

cional de Medicina Legal y Ciencias Forenses.

A finales del siglo se vincula a las páginas editoriales de *El Espectador* el caricatógrafo Bogotano Alberto Martínez –Betto– (1968), quien desde este escenario realiza ilustraciones y una caricatográfica política que no oculta su predilección por el humor caricatográfico. Sus libros «En barra arte de humor» y el reciente «Omelet de humor» confirman esta vocación. En 1999 el trabajo de Betto, conquistó el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar.

Como se ha afirmado, el hito de los asociados fue el momento estelar en que el humor caricatográfico colombiano conquistó el mayor reconocimiento internacional; constatación que puede evidenciarse tanto en los premios conseguidos por los caricatografos reseñados en los distintos géneros, como en el histórico caso de la participación de Colombia en el vigésimo salón Umoristi a Marostica, realizado en Italia en 1998. En este evento internacional convocado sobre el tema «Vanidad» –al cual se vincularon los colombianos Jarape, Yayo, Petete, Rincón, Azeta, León, Elena, Jairo A, Nicholls, Ceci y Grosso– el jurado confirió el Primer Premio de Humor Caricatográfico (Cartoons) a Juan Carlos Nicholls por la refinada técnica puesta al servicio de una inmediata lectura del apunte realizado; otorgó el Primer Premio a la tira cómica de Cecilia Cáceres –Ceci– por la estrecha relación entre el tema tratado, desarrollado con una fina ironía, destacó el trabajo de Azeta dentro de las cinco menciones de honor de esa edición, y seleccionó para el catálogo, en repetidas oportunidades, la obra de los colombianos entre aproximadamente 500 caricatógrafos que participaron en representación de 28 países. ¡Moñona!

La ilustración caricatográfica

La *ilustración caricatográfica* tiene su origen en las tareas de iluminación de códices e incunables que realizaran los monjes bibliotecarios en las abadías y monasterios europeos, antes de la invención de la imprenta.

Este género se define como una creación gráfica, donde el caricatógrafo utiliza su capacidad creativa y técnica para comentar de manera humorística o sintética, un texto (o ideas) concebido por otro. La prexistencia del texto o pretexto es la nota característica de este género. La capacidad de respuesta del caricatógrafo frente a esta prexistencia determinará diferentes rangos de dependencia o autonomía de la ilustración realizada. Niveles de autonomía o dependencia que varían desde caricatografías que no se entienden sin la colaboración inmediata del texto, hasta ilustraciones caricatográficas que se convierten en géneros independientes. Un ejemplo de esta afirmación se puede ilustrar con el trabajo que el caricatógrafo santandereano Kekar realizó para la revista *Educación y Cultura*, editada por Fecode. Cada ilustración de los artículos que encaraban temas de la problemática pedagógica, se convertía en verdadera perla del género humor caricatográfico.

Se pueden distinguir tres tipos básicos de ilustración caricatográfica: la *ilustración caricatográfica de opinión*, realizada para diarios y revistas, la *ilustración caricatográfica publicitaria*, orientada a posicionar un nombre, una marca o una campaña institucional y la

ilustración caricatográfica editorial, que tiene como propósito comentar o ampliar las ideas de textos escolares, ilustrar los textos de literatura infantil o aportar elementos gráficos al diseño de libros y carátulas.

Uno de los sectores que ha propugnado una mayor conciencia acerca de la labor del ilustrador caricatográfico es el sector editorial. Su relación directa con la educación lo convierte en objeto de estudio de los investigadores educativos. Beatriz Caballero, por ejemplo, en un texto sobre la exposición realizada por la Biblioteca Luis Ángel Arango, que tuvo como tema un siglo de cartillas de lectura, afirma: «La ayuda que debe constituir el dibujo se pierde cuando no está claramente colocado en relación con la palabra que representa. La parte gráfica debe estar ante todo puesta al servicio de la comprensión del texto. [...]. La lectura entra por los ojos. De hecho, los libros sin imágenes no atraen la atención de los niños que no saben leer [...]. Los dibujos de las cartillas antiguas eran totalmente realistas pero, con el tiempo se fueron haciendo más simples, más esquemáticos, en aras de la comprensión del contenido. En la preparación de algunas cartillas recientes hay pedagogos que trabajan conjuntamente con los ilustradores para evitar este problema. Sin embargo, por su afán didáctico, las ilustraciones resultan insulsas o menos atractivas que la misma realidad y, actualmente, que el cine, la televisión y la publicidad. Los niños vuelven a encontrarse con una representación gráfica estereotipada del mundo que no corresponde a lo que ellos conocen. Tal vez a la de los cuentos. Niños que corretean felices por campos floridos y niñas de trenzas que hablan con los animales. Dibujos de niños como de película de Truffaut o de campaña cívica. O fotos didácticas de personas desabridas» (www.banrep.gov.co).

Pese a reflexiones como estas, la condición de subsidiariedad de la ilustración caricatográfica ha permitido que en Colombia sus cultores no gocen del necesario reconocimiento social que disfrutan los caricatógrafos políticos o la caricatografía humorística. Cuando la industria editorial colombiana contrata la ilustración caricatográfica de algún texto de literatura infantil, generalmente relaciona en la portada el nombre del autor del texto literario y registra el trabajo del ilustrador caricatográfico en las páginas interiores, en letras muy pequeñas, dentro de un *maremagnum* de créditos donde tienen preminencia la mención burocrática sobre la labor creativa. Esta lesiva práctica que desconoce el valor de la ilustración caricatográfica, se contrapone al tratamiento que se da, por parte de la misma industria editorial colombiana a las publicaciones extranjeras, donde el creador literario y el ilustrador caricatográfico reciben en las portadas de los libros infantiles idéntico reconocimiento a su labor creativa.

Se puede afirmar que los cultores de la ilustración caricatográfica padecen un fenómeno de anonimia reforzado por los siguientes factores: una práctica educativa que privilegia la escritura sobre la imagen como comunicadora y creadora de significados y sentidos; la existencia de diagramadores que ignoran recurrentemente la existencia de derechos de autor y su obligación de dar los créditos respectivos al material gráfico inserto en una publicación; la falta de carácter y profesionalismo de los ilustradores cari-

catográficos para demandar el reconocimiento y validación social de su labor creativa y comunicativa.

Este fenómeno de anonimia, unido a un desarrollo vertiginoso de la empresa editorial colombiana a partir de la década del cincuenta y de la formación de profesionales del diseño gráfico en las universidades colombianas desde la década del setenta –que ha auspiciado una verdadera explosión demográfica entre los cultores del género– dificulta la tarea de realizar un estudio del arte del desarrollo de la ilustración caricatográfica en Colombia. Esta extensa pero necesaria tarea deberá ser asumida como una línea de investigación interdisciplinaria por universidades colombianas o los especialistas en estudios culturales. No obstante, hecha la salvedad y sin pretensión de agotar el tema quisiera resaltar algunos hitos de este desarrollo y sus más significativos cultores.

En Colombia la ilustración caricatográfica puede asociarse con el inicio del periodismo nacional. En la historia de la caricatura en Colombia, Martha Segura (1991) reseña la publicación capitalina *El Duende* como la primera en hacer uso, a mediados del siglo XIX, de sellos con ilustraciones caricatográficas. Algunos de los grabados en madera de boj, que realizara el santandereano Alfredo Greñas o del bogotano Pepe Gómez, estaban dedicados a servir de ilustración a los cabezotes de los periódicos a finales del siglo XIX. Las xilografías de algunos caricatógrafos como Juan Vicente Gómez Vargas y Luis Antonio Céspedes, en Bucaramanga, o las de Pepe Gómez, en Bogotá, se dedicaban también a acompañar los textos publicitarios que financiaban la existencia de los diarios. En la primera mitad del siglo XX la ilustración caricatográfica de opinión y la ilustración caricatográfica publicitaria era realizada por los pintores o artistas plásticos que se habían dedicado al quehacer de caricatografía política. Rendón, Osuna, Merino, Chapete, oficiaron también de ilustradores de artículos, columnas de opinión, carátulas de libros y publicidad.

La década del veinte registra un hito significativo en el contexto de la ilustración caricatográfica editorial. En 1928 el educador y sacerdote jesuita Félix Restrepo realiza el primer pedido de libros a España para ofrecer a través de la Librería Voluntad *literatura permitida por la iglesia católica*. Sin embargo, la guerra civil española y posteriormente la segunda guerra mundial, impidieron el intercambio de material bibliográfico por lo que se hizo necesario empezar a editarlos en Colombia. «De esta forma comenzaron a crearse talleres propios de impresión de libros de literatura y textos escolares que en 1941 alcanzaron los 30 000 ejemplares. Dos años después, la cifra ascendería a cerca de 900 000 unidades. Se lograron ventas sin precedente con libros como "La cartilla Charry" y "La alegría de leer", que vendieron cada uno, en sus años de vigencia, más de 20 millones de ejemplares» (www.voluntad .com). Este hito editorial, refrendado posteriormente con la creación, en 1960, de Editorial Norma S.A. como importadora de textos primero y luego como productora editorial, crean las condiciones necesarias en Colombia para la aparición del oficio de ilustrador caricatográfico editorial. Un ilustrador, que inicialmente llegará de manera empírica a la producción de

textos, pero que posteriormente, será formado por las universidades y escuelas de educación no formal, en programas de diseño gráfico como profesional especializado. Cabe anotar que para la década del ochenta es tanta la demanda de ilustradores gráficos en el mercado editorial que algunos no terminan sus estudios, sino que se vinculan directamente a la producción editorial como *free lance*.

Sobre el ejercicio del ilustrador caricatográfico editorial de textos escolares comenta Beatriz Caballero: «Cada día son más los que se inician artísticamente ilustrando libros escolares y terminan comprendiendo que la ilustración y el diseño en el ámbito infantil constituyen toda una forma de realización artística y profesional. De ahí que dentro de los nuevos intentos encontremos con frecuencia ilustraciones que van más lejos que el contenido, es decir, dibujantes más audaces que los maestros, quienes, por más que sean de avanzada, se traicionan separando la hora de aprender de la de soñar, así le estén planteando al niño un sistema de aprender jugando» (www.banrep.gov.co/).

A finales de la década del setenta se renueva la mirada editorial. La consideración de la infancia como un público especializado y posible consumidor de productos, le abre la puerta al desarrollo de la *literatura infantil*. Este fenómeno, propicia la creación de instituciones no gubernamentales como la Fundación Rafael Pombo, Fundalectura y la Cámara Colombiana del Libro Infantil y Juvenil, que tienen como propósito el fomentar hábitos lectores y el reconocimiento de los creadores y divulgadores de literatura infantil, genera igualmente un nuevo escenario para los ilustradores caricatográficos colombianos.

Entre ellos se destacan, entre otros:

Ivar Da Coll , un bogotano de ascendencia italo-sueca (1962) titiritero, escritor e ilustrador, irrumpe en el escenario de la literatura infantil, con su serie «Chigüiro», una propuesta gráfica para niños no lectores, que crea condiciones de estímulo y vínculo afectivo entre padres e hijos, quienes reinventan la historia cada vez que el niño lo solicita. El trabajo de Ivar da Coll fue reconocido por la de la International Board on Books for Young People (IBBY) en 1990 y 1996. Igualmente su obra recibió el premio de la Asociación Colombiana del Libro Infantil y Juvenil.

Esperanza Vallejo, diseñadora gráfica e ilustradora de libros y carátulas de las editoriales Norma, Voluntad, Magisterio, Educar, Panamericana, es otra de las ilustradoras que se destaca –de acuerdo con la International Board on Books for Young People (IBBY)– por la realización de ilustraciones impactantes y sugerentes que rompen con esquemas tradicionales y exploran creativamente los códigos del *kitsch*, el grotesco y el expresionismo. En 1987 recibe el premio de la Asociación Colombiana del Libro Infantil y Juvenil al mejor libro infantil del año por la obra «Palabras que me gustan» de la escritora Clariza Ruiz y el premio de la Cámara Colombiana del Libro a la mejor Carátula, por la obra «Las diversiones». En 1996 sus ilustraciones para el libro «Yo, Mónica y el monstruo» de Antonio Orlando Rodríguez (Editorial Colina, Medellín, 1994) son escogidas para representar a Colombia en la Lista de Honor de la International Board on Books for Young People (IBBY). Cola-

boró con importantes revistas infantiles colombianas *Espantapájaros*, *La Lleva* y *Batuta*.

Orlando Cuellar –Ocuellar– incluye en su trayectoria como caricatógrafo profesional el haber publicado ilustración caricatográfica y humor caricatográfico en diarios y revistas de Inglaterra (*Index on Censorship*), Estados Unidos (*Punto-com*), Francia (*Courrier International*), España (*Quevedos*), México (*Lapiztola*) y Colombia (*Cromos*, *El Espectador*, *El Tiempo*, *Semanario Voz*, *TNT Comics*, *Acme Comics*, *Urraka*, *Mandraka*, *Wall-Stress*, entre otras). En su condición de ilustrador caricatográfico, género que lo caracteriza, ha realizado ilustraciones para las agencias de Publicidad Leo Burnet, Sancho y LCA Becassinno. Su trabajo en el género del humor caricatográfico ha compartido honores con los mejores caricatógrafos del mundo, en exposiciones colectivas en Cuba, España y Colombia. Muchos textos de las editoriales Norma y Educar, circulan por el territorio nacional con sus particulares ilustraciones de gran riqueza cromática y con un manejo muy personal de la perspectiva y la composición que recibe y transmuta, de alguna manera, el legado gráfico de grandes caricatógrafos nacionales e internacionales. Desde estos textos, el estilo amable y onírico de Ocuellar permea la retina de los escolares e impulsa una nueva cultura visual en los educandos colombianos. Su reciente trabajo «Rastreando rostros», presentado en la feria del libro de 2002 junto al Maestro Calarcá, lo ubica como un destacado cultor de la fisonomía caricatográfica en Colombia.

La década del ochenta es rica en transformación para la ilustración caricatográfica de opinión. Víctor Sánchez –Unomás–, Edgar Rodríguez –Rodez–, José Roberto Agudelo Zuluaga, Azeta y Elena María Ospina colocan hitos significativos en esta área.

Víctor Sánchez –Unomás– es un diseñador gráfico cercano al grupo de caricatógrafos agrupados en la década del ochenta en la Universidad Nacional de Colombia bajo la denominación de Taller de Humor. Sus primeras colaboraciones con esta agrupación fueron la exposición de «Humor erótico» realizado en Bogotá y el libro «Humor y turbinas». Su moderno concepto de diseño y en una ilustración con planteamientos de nivel plástico lo llevaron a conquistar un escenario significativo en las páginas del *Magazín Dominical* de *El Espectador*, así como en innumerables revistas académicas de la época.

Edgar Rodríguez –Rodez– diseñador gráfico que indaga las posibilidades creativas del material trabajado. A partir de esta experiencia logra construir una obra de gran factura, donde armoniza color, textura y movimiento. Una propuesta personal de carácter onírica y barroca, que en un proceso de crecimiento hacia la plástica, se depura y sintetiza hasta constituir un lenguaje propio e identificable. Su ejercicio docente influye significativamente en sus alumnos de Diseño Gráfico, al punto que se podría hablar de una escuela de ilustración Rodez.

Elena María Ospina, ilustradora antioqueña nacida en Medellín en 1961, aporta una visión especial a la ilustración caricatográfica de opinión al participar en la creación de la revista *Monos* de *El Espectador*. En este diario, bajo la conducción de Clara Elena Cano y la

asesoría del historietista Jorge Peña, generó a través de sus dibujos y juegos un proceso pedagógico y lúdico que transformó el escenario de las publicaciones infantiles en Colombia. Luego de trabajar varios años vinculada a *El Espectador* se independizó y constituyó, con Luis Eduardo León, León y Elena diseñadores, la sociedad de ilustradores que ha creado propuestas gráficas y logo-símbolos como el de Manos por la Paz. Fue la única mujer caricatógrafa integrante el Cartel del Humor y como tal incursionó con éxito en el humor caricatográfico, obteniendo distinciones nacionales e internacionales: Mención de honor en Piracicaba, Brasil (1986); Primer Premio Festival Latinoamericano de Humor Gráfico en Bogotá (1988); Primer Premio Nasreddin Hoca, en Estambul, Turkía (1993), mención especial de Corel Draw en el Primer Concurso de Diseño Digital (1998). En el campo de la ilustración caricatográfica editorial ha trabajado para empresas como El Cid, Norma, Santillana, Lerner. A nivel de ilustración caricatográfica publicitaria ha colaborado con Naciones Unidas, UNICEF, OEI, Red de Iniciativas por la Paz, Celumóvil, IBM, Alpina, entre otras. Actualmente el interés de Elena María Ospina ha derivado al cultivo de las artes plásticas: óleo y grabado.

A ellos se unen los nombres de Juan Carlos Nicholls, Alekos, Ana María Londoño y más recientemente Henri González, John Joven, Julián Velásquez, quienes con sus exploraciones técnicas y expresivas aportan nuevos elementos conceptuales y plásticos a la propuesta estética de la ilustración caricatográfica editorial.

Figura 7: Ilustración caricatográfica de Julian Velásquez.

En este sentido el trabajo de Julián Velásquez, nacido en Caicedonia, Valle, en 1972, «promueve una revalua-

Figura 8: Autocaricatografía de Covo, el más destacado cultor en Colombia del ensayo caricatográfico.

ción simbólica de los cuentos de hadas en formato ilustración y basado en su proyecto teórico. Un mundo visitado por las hadas: sicoanálisis de personajes fantásticos» (Fernández, 2002, p. 93). Este quindiano por adopción, radicado en Bogotá desde 1998, abre líneas propias de expresión plástica que continúan sus procesos de indagación gráfica desde que iniciara su carrera de ilustración caricatográfica en las páginas del periódico *Actualidad Cafetera*, y el libro «Talleres de la infancia» del escritor Euclides Jaramillo Arango –editado por el Comité Departamental de Cafeteros del Quindío, bajo la orientación de Carlos Arturo Patiño Jiménez–, su incursión en caricatografía política en el diario *La Crónica del Quindío*, y el aprendizaje de las técnicas de animación por computador en Tecnomundo Editores en la ciudad de Armenia. Germán Fernández (2000) afirma sobre el grafismo de Julián Velásquez que «las figuras narigudas, redondas y amables que apelaban a nuestras fijaciones infantiles para desencadenar respuestas amistosas, han sido remplazadas por seres diseñados en el submundo, con la plantilla de una degeneración mutante. Son criaturas anónimas, nocturnales, desvencijadas y de mirada displicente, cuyos cuerpos se contorsionan sobre sí mismos, para hacer chasquear el látigo de una frase artera. Un humor ácido que recuerda esos diálogos desalmados de un Fontanarrosa, o aquellos suplicios teratomórficos tan propios de un Claude Serré» (p. 88).

Para terminar este sucinto recorrido que no agota el tema, es importante citar, por su valor social y educativo el proyecto pedagógico «Cucli, Cucli» auspiciado por Colciencias y dirigido por Magola Delgado, donde colaboraró gran parte de los ilustradores caricatográficos colombianos; así como la participación de la empresa colombiana en proyectos pedagógicos como Alpiclub, liderado por las hermanas Ivonne y Patricia Murraille, donde participa el diseñador e ilustrador Guillermo Cubillos –Guille–.

Bibliografía

Alternativa, The New York Review, Louis Menand, Bradley & Gore, no. 25, diciembre de 1999.

Caballero, Beatriz: «¿Por qué vendió su cartilla Pinocho?», www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti4/bol6/pinocho.htm.

Fernández, Germán: «A punta de lápiz. El Quindío en la caricatografía colombiana», Gobernación del Quindío, Gerencia de Cultura, Armenia, 2000.

Gómez Hutado, Álvaro: «Pepe Gómez un innovador» en «Historia de la caricatura en Colombia», Banco de la República, Bogotá, 1987.

Mendoza, Claudia: «El espejo bogotano» en «Bogotá en caricatura. Historia de la caricatura en Colombia», Banco de la República, Bogotá, 1988.

Montoya, Álvaro: «Notas de un bionauta», *Axxis*.

Moreno, Marta Lucía: «De Chapete a Bulilo», *Credencial*, no. 15, 1988.

HISTORIA

La historieta en Chile
7

Cristian Eric Díaz Castro
Dibujante de historietas, coleccionista, investigador de la historieta, Valparaíso, Chile

Resumen
«Condorito» logra su aún creciente estatus internacional cuando es vendido a un sindicato. Muchas experiencias editoriales tratan de dar un nuevo aliento de vida en el medio historietístico pero tienen corta vida. En las universidades una nueva raza de narradores gráficos aparece. El cómic alternativo chileno había aparecido. Pero la nostalgia por antiguos personajes permitiría a los historietistas clásicos hacer su mejor esfuerzo por mantener el medio vivo.

Abstract
«Condorito» gains its still growing international status when it is sold to a syndicate. Many publishing experiences try to give a breath of new life to the comics medium but they have a short life. In the universities a new generation of graphic authors appears. The Chilean underground comics books had appeared. The nostalgy of the old characters however let the classic cartoonists do their best effort to keep the medium alive.

1981-1986

Durante este período fueron populares las revistas de comics con los personajes de las series de dibujos animados los cuales eran acompañados de una fuerte campaña publicitaria y de explotación de imagen en variados productos como álbumes de láminas coleccionables, juguetes, libros para colorear, ropas, etc. En materia nacional «Condorito» afianza su posición en el mercado incluso logrando cortos animados en televisión. También Themo Lobos se resiste a desaparecer con sus creaciones y logra mantener viva la imagen de «Mampato» en distintas publicaciones logrando el éxito con *Cucalón*. Con ambiciones intelectuales y de compromiso tímidamente surgen las revistas de los aficionados al cómic que con precarios medios y con irregular aparición sacan los llamados fanzines, caldo de cultivo para la siguiente revolución en el cómic nacional.

1981

En estas fechas en el equipo que da vida a *Condorito* Marta García lleva aplicando el color por 29 años, Samuel Gana por 17 años es *freelance* colaborando con los chistes para la revista y Luís Osses lleva 11 años entintando, Sergio Nawrath más de 20 años al igual

Figura 1: Themo Lobos logró consolidarse como el artista de comics del último tiempo al seguir intentando mantener sus personajes en el mercado resucitando clásicos como «Mampato», «Máximo Chambonez», «Alaraco» y «Ferrilo» en su revista *Cucalón* que se ganó el cariño de los ya crecidos lectores de comics y las nuevas generaciones. Por su labor se ganó un reconocimiento internacional en Angoulême.

que Dino Gnecco. Comics promocionales de las nacientes Afps aparecen para informar al público, sus futuros usuarios. Lukas recibe el Premio Nacional de Periodismo, lo que genera polémica al no tener el dibujante nacionalidad chilena.

Enero: *Tribilín* continúa editándose reiniciando su numeración al igual que los demás títulos Disney.

Marzo: *Condorito. Selección de Oro* comienza en una serie de especiales con el emplumado sobre distintos temas como «Condorito en uniforme», «gángster», «en el oeste», «médico», etc. La revista de 48 páginas que se editó en un gran formato con tapas en duplex, más gruesas y rígidas que la serie regular y de aparición mensual logró los 10 números (10/82) y fue una publicación de Pepo y World Editions.

Agosto: *Érase una Vez...el Hombre* de la serie *Tevé Festival* fue una revista que aprovechó el éxito de la serie animada didáctica de origen francés que se exhibió por Televisión Nacional. La revista presentaba los fotogramas de la serie con viñetas emulando a la forma de la pantalla de un televisor. A los capítulos le complementaban juegos, datos y la sección Correo de los lectores. De aparición semanal y con 32 páginas en colores en excelente impresión y papel, la revista logró 28 números siendo este último un resumen de los 13 últimos capítulos publicados.

1982

Este año se hace popular el personaje «Ñoñobañez» de Malatesta en el diario *Las Últimas Noticias* en la sección deportiva. El personaje se inspira en el entrenador Luís Santibáñez quien viene dirigiendo la selección nacional que logra estar en el Mundial de Fútbol realizado ese año en España. Se seguirá publicando hasta mediados de la década del noventa. *Chumanguito*, la revista del niño magallánico es una publicación editada en Punta Arenas impresa por Artegraf. Este año desaparece la Editorial Gabriela Mistral. Sale a la

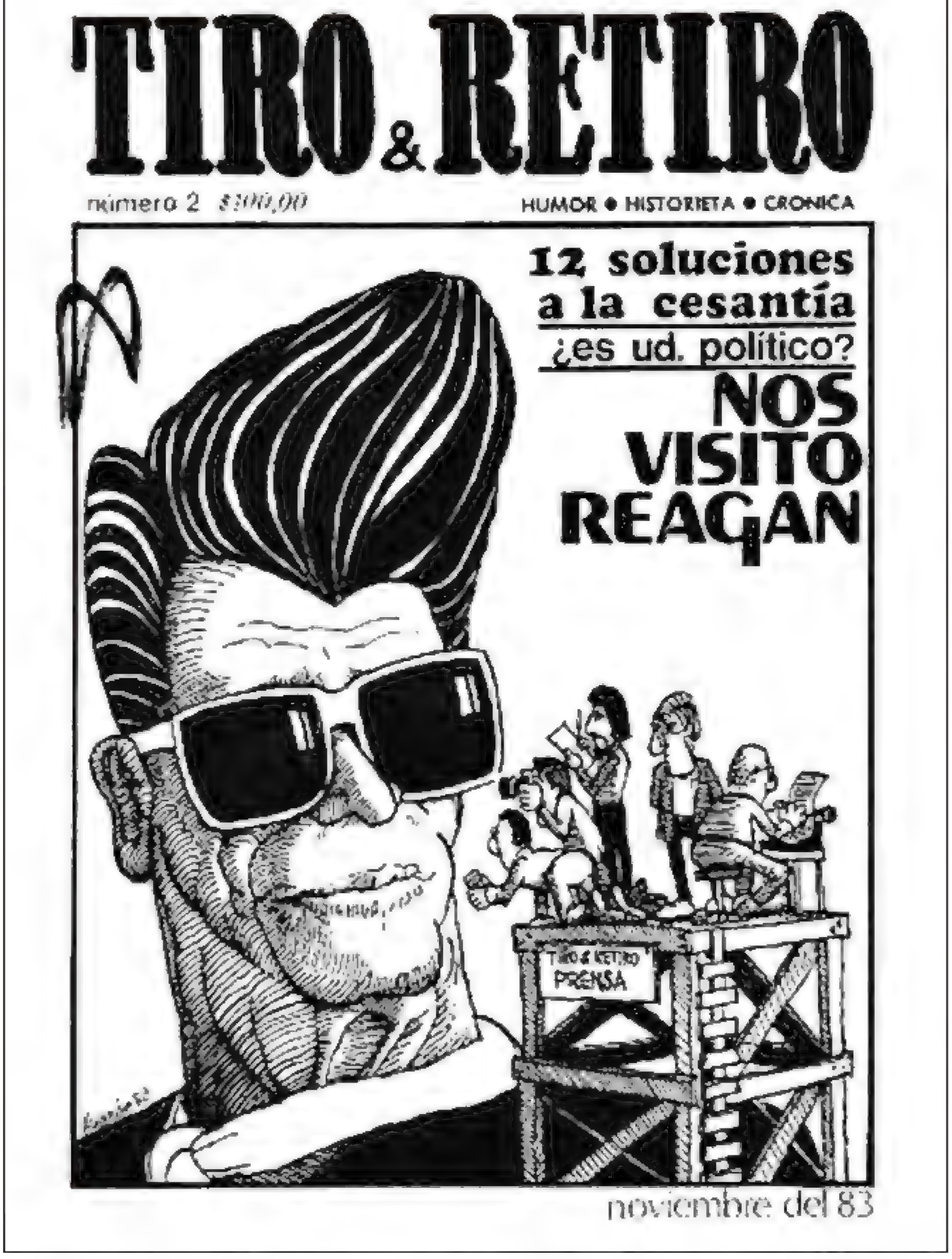


Figura 2: *Tiro y Retiro* fue una de las publicaciones legendarias de la nueva narrativa gráfica chilena que actuó como semillero para futuras luminarias de la historieta chilena de las décadas del ochenta y noventa.

Figura 3: El tipo de historieta que salía al mercado no dejaba contentos a los lectores que surgían con ganas de patalear contra el sistema imperante. En las universiades se comienzan a gestar los puntales del nuevo cómic chileno. La historieta alternativa nacía al alero de las ganas y el intelecto de jovenes chilenos imbuidos por nuevas corrientes extranjeras mas experimentales.

venta *Abeja Maya*, revista de 28 páginas en colores con las aventuras del insecto cuya serie animada se exhibe por Canal 13 de la Universidad Católica de Chile. De aparición semanal la revista es editada por Distribuidora Latinoamericana de Publicaciones S.A. y Pincel. Las aventuras de la abejita están basadas en el libro del escritor alemán Waldemar Bonsels y lo visto en la coproducción animada germano-japonesa. Impresa en los talleres de Editorial Antártica la revista alcanza como útimo número el 38 en 1983. *Condorito* sale 9 veces en el año.

Enero: *Historietas Disney*. Edición conjunta Editorial Tucumán y Editorial Pincel. La revista de aparición quincenal fue impresa por Editorial Antártica. Desde el número 101 al 115 fueron editadas en Colombia.

Octubre: *Coné el Travieso*, revista con las aventuras del travieso sobrino de Condorito en formato pequeño y de aparción mensual con la misma estética de la revista que le dio origen. Edita Pincel e imprime Editorial Antártica. Se publicará por más de diez años.

1983

A partir de este año *Condorito* es quincenal además de tener ediciones especiales. Para graficar el éxito de la creación de Pepo a este tiempo para dar vida al emplumado el grupo creativo se reúne dos veces por semana. Los chistólogos proponen chistes al jefe del grupo el cual revisa, luego se desarrolla el *story board* que revisa la directora. Si se aprueba se entinta y se envían desde Chile los clichés para los demás países. En este año sale «La broma en vida» de Percy, libro editado por Gráfica en un formato pequeño que tiene los textos mimeografiados. «Adiós al 7° de Línea» reaparece en librillos semanales con el diario *La Nación* en edición conjunta con *Zig-Zag*. «¡Psst!», libro recopilatorio de 175 páginas con los chistes de Rufino, es editado por Aconcagua. *Acertijos* es un suplemento dominical del diario *La Tercera* que además de los juegos de ingenio trae algunas tiras extranjeras como «Olafo» y «Maldades de dos pilluelos».

Enero: *Supercifuentes, Especial La Bicicleta, Verano del 83* fue una revista de 36 páginas en blanco y negro con una recopilación de las aventuras del personaje de Hervi. La revista del Colectivo La Bicicleta y Editora Granizo Ltda. fue dirigida por Eduardo Yentzen y ayudado por Alvaro Godoy y cobijó a esta y otras creaciones publicándose hasta mayo de 1987.

24 de junio: *Los Pitufos*, revista de aparición semanal, de 32 páginas en colores con los comics de Peyo que inspiraron la popular serie de dibujos animados exhibida por Televisión Nacional. Editan Edicol, Pincel y Tucumán e imprime Editorial Antártica, alcanzando la revista 36 números (24/2/84) Las revistas venían con mini comics con los personajes dibujadas por Themo Lobos.

Junio: *Tiro y Retiro* comienza con un número 0 su corta vida editorial ya que sólo alcanza el número 3 (4/84). Editada en Santiago por Ola Producciones e impresa en Artimpres, fue un fanzine de aparición irregular en un formato pequeño. Colaboraron en esta revista Carlos Gatica, Luis Venegas, Malatesta, Papazette, Tocata Gráfica, Hans, El Maestrote, Che Che, Jorge Sasía, Sergio Mardones, Orlando, Alejandro y Udok.

Octubre: *Bip-bip de revista Paula* es una revista infantil en colores publicada por Editorial Lord Cochrane. De aparición quincenal sólo alcanza 21 números (7/84).

1984

Durante este año *El Mercurio* comienza a editar una página dominical de comics extranjeros. Estos son «Donald», «Beto el recluta», «Pepita», «Don Fausto», «Muppets» y «Mickey». Esta página seguiría editándose hasta fines de 1989 achicando su tamaño hasta desaparecer. En este mismo año Themo Lobos dibuja para las revistas promocionales de las bebidas gaseosas Bilz, *Pap* y *Kem Piña*, donde aparecen los personajes de la empresa Warner Brothers como «Bugs Bunny» y «El pato Lucas». Las revistas son en colores en un formato bolsillo y además de comics incluye juegos. «Cranologías» de Fernando Krahn se publican en revista *Hoy*. Comenzando la eclosión de los fanzines aparece *Ariete*, folletín gráfico de aparición mensual, revistilla que en realidad aparece sólo una vez con su número 0, en la que colaboraron Juan Vásquez, Marcos Esperidión, Ricardo Álvarez, Leonardo Valdés, Jaime Lee, Luis Olmos, Ricardo Fuenetealba e Iván Méndez. Incluye un homenaje a Julio Cortázar. *Beso Negro*, el mítico fanzín hace su debut. Colaboran en esta edición Udok –Udo Jacobsen–, Carlos Gatica y Luis Venegas. Secunda a esta señera revista otra recordada e importante publicación: *Matucana*. *Enola Gay* fue otro fanzín donde colaboran Udo y Karto y tiene el mérito de presentar a los «Prisioneros» a nivel universitario. El arte en general era tratado en la revista además de los comics revolucionarios. El no. 2 de la revista nunca vio la luz. *La Cacerola, hacia la Democracia con Humor* debuta como dossier de humor de la revista *Cauce*, siendo de junio el no. 4 donde dibuja el Gato, presentando también fotomontajes en tono satírico. Publica Editorial La República Ltda., siendo el representante legal Gonzalo Figueroa Yánez, el director Edwin Harrington y se declara como una realización colectiva de Bro-Mu-Ro. *Heidi*, revista con la versión cómic de la serie de dibujos animados nuevamente emitida por Televisión Nacional, de aparición semanal alcanza 27 números ese mismo año. En un formato tradicional de 32 páginas en colores fue publicada por Editorial Pincel que también editó *Las Mejores Aventuras de Heidi*, que alcanzó 18 números en

1985 en un formato pequeño y en colores. Siempre aprovechando la llegada de las series animadas se publica *Los Pitufos de Lujo*, de Peyo y Albert, revista editada en conjunto por Editorial Lord Cochrane y Editorial Tucumán. Con aparición mensual alcanzó 4 números. Palomita, Platón, el Piola y el Jaiba y Bellavista son los personajes que aparecen en el suplemento *Hachita y Cuarta* del recién creado diario *La Cuarta*. «Lukas» en tomos recopilatorios y bimensuales desde enero a diciembre en el diario *El Mercurio*.

19 de enero: *La Chuchoca* fue una revista de gran formato que cobijó humor gráfico entre otros tópicos. De aparición semanal publicada por Editorial Lord Cochrane logró como último número el 31(16/8/84).

Septiembre: *La Tercera* ofrece una página del «Huaso Ramón» de Vicar, que dura sólo algunas semanas los domingos.

1985

Banco de Crédito e Inversiones edita un lujoso libro de comics de humor en blanco y negro sobre las funciones de un banco ambientado en la edad de piedra. «Cicuta» de Luis Cerna aparece diariamente en *Las Ultima Noticias*, al igual que «Perico Poncho» del mismo autor y que llegaría a la década del noventa. Otras tiras contemporáneas en el mismo diario son: «Sacarroncha y Picazón» y «¡Qué tipo!» de Raul Soza; «Monadas» por Carlos Sotomayor; «Los Merénguez» por Hernán Vidal –Hervi– ; «Pupi» por Carlos Miranda; «Pililo» por Néstor Espinoza; «Ñoño-báñez» por Malatesta; «Noticiario crómico» de Samuel Valenzuela-Saval. Desde hace dos años se viene exhibiendo con éxito por Canal 13 la serie animada «He-Man» y logra que se edite la revista libro para leer y colorear *He-man*: su vida y sus más grandes aventuras. Publicada por Editorial Portada en conjunto con Editorial Lord Cochrane alcanza 6 números de aparición mensual. En la publicación dibujaron Felipe Infante, Cristian Montes y Themo Lobos. *Ironman* es editado en dos ejemplares (publicados años antes) por el diario *Las Últimas Noticias* repitiendo y aumentando los vicios anteriores. Impresas en papel barato se regalaban con el periódico. Guillo Bastías sale primero en Concurso Internacional de Humor Gráfico de Dussburg en Alemania.

Marzo: *Enciclopedia para todos. Historia de la Humanidad* de Ediciones Chiloé fue pensada en una colección de 52 tomos semanales con la historia universal en comics distribuidos por Copesa, la cual no alcanzó a despachar más de 20 números de la colección. El material extranjero del año 1979 estaba dibujado por Zoppi y Tesra. En formato de libro pequeño con 72 páginas a color fue auspiciado por El Fondo Cultural de La Tercera.

26 de agosto: Fernando Krahn y familia exponen en el Café del Cerro.

Septiembre: Lukas comienza a colaborar en la revista *Vigía*, publicación de la Armada de Chile, labor que cumpliría hasta que la enfermedad le impide hacerlo en 1987. Lukas fallece un año después y es recordado en la revista con una pequeña pero sincera reseña.

Septiembre: *Petete*, revista infantil de aparición semanal dirigida por Luz María Vargas y Editorial Lord Cochrane en una excelente edición donde además de bien tratadas notas de apoyo es-

colar con soberbias ilustraciones hubo comics, todos extranjeros que aparecieron en esta revista. Algunos de los publicados fueron: «Piopío», un clásico italiano de la década del cincuenta, «Calculín» y «Petete» en didascalias, «Motín a bordo», «Pelopincho y Cachirula» de Fola y «Oliver Twist» por Bruno Premiani. En las primeras entregas la revista obsequió mini-libros ilustrados por destacados dibujantes argentinos. *Petete* llega hasta el no. 168 (1988).

27 de noviembre: «Zam Kudo» de Rubén Bastías, comienza a publicarse en *La Estrella* de Valparaíso y aparece hasta el día de hoy comentando en forma graciosa en una viñeta los sucesos del día.

1986

Durante este año la revista *He-Man, el Amo del Universo*, de Editorial Publigrama e impresa por Editorial Antártica logra 24 números de aparición semanal. *Spiderman* vuelve a editarse esta vez respetando el formato original pero con deficiente impresión de los colores. La revista de Editorial Pincel no supera los 20 números de aparición quincenal. Esta revista se anunció con una revista póster con el origen del arácnido superhéroe en la revista *Condorito*. *Ogú*, en su álbum número 2 luego de varios años reaparece siendo esta edición un ejemplar de 120 páginas con Mampato y su amigo viviendo aventuras junto a los piratas. Editó E.M.E. S.A. Matucana vuelve a ver la luz y colaboran en él Udo Jacobsen –Udok... y Karto entre otros dibujantes. Como muchos de los fanzines no tenían aparición regular ni una línea editorial

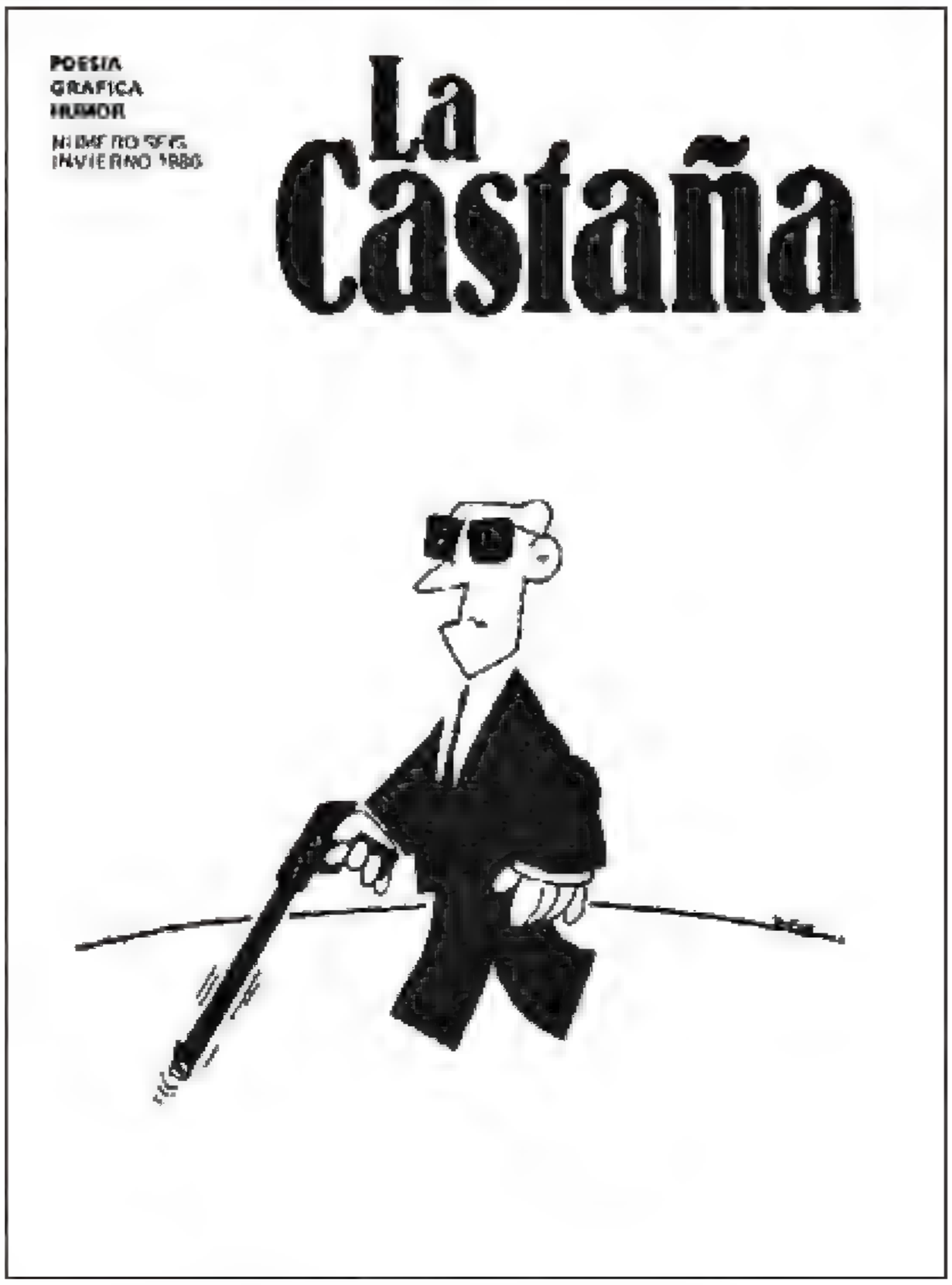


Figura 4: *La Castaña*. Además de comics las revistas alternativas, los fanzines, de bajo tiraje y pobre impresión incluyeron otras expresiones artísticas como la poesía y la fotografia. De aparicion esporádica algunos no superaron el primer numero o la triada.

clara variando su aspecto de acuerdo con los medios económicos y técnicos disponibles. *Pato Donald de Oro* aparece y se publica hasta el número 16 (1987) en edición conjunta de Editorial Tucumán y Pincel dejando la impresión para Editorial Antártica. *KQK* fue una revista mensual realizada por alumnos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Norte en Antofagasta. En formato oficio de 20 páginas se realizó con *collages* de viñetas de comics importados, especialmente los de Editorial Co-

lumba como «El Tony», «Dartagnan» o «Fantasía», además del uso de fotos varias donde los creativos universitarios le ponían los irreverentes textos. Como contaba con auspicio tuvo aparición regular y para el lanzamiento del primer número se realizó un Tambo. Paralelamente la Escuela de Diseño también sacaría un fanzín de comics, pero con menos éxito. Algunos de los que dieron vida a las simpáticas revistas fueron Pablo Vergara, Marcelo que firmaba como Arco Cesante y Charly. Enrique Cornejo Tapia –Penike– fallece. El gran dibujante, caricaturista y anarquista durante su vida se granjeó la simpatía de muchos y el rechazo de otros como en Argentina donde no se aprovó la caricatura de Perón, o el de los poetas Pablo de Rocka y Pablo Neruda por los dichos del dibujante. Durante su vida entre otras cosas fue junior en la Compañía de Tabacos, director de la revista *Aquí Está* y renunció al Premio Nacional de Periodismo cuando se declaró un empate con otro colega. Se destacan entre sus obras el álbum de «Tangos ilustrados de Gardel» y el de «Etnias chilenas». *Gnomon, lo Mejor en Fomics* fue otro fanzín señero y aparece este año a cargo de Hugo Robles y la participación de Carlos Ramos, Rugiendas y Tzumerscales.

Marzo: *Dos Puntos*, revista quincenal editada por Fundación Nacional de la Cultura, dirigida al escolar es otro intento que pretende resucitar el espíritu de la revista *Mampato*, incluyendo en sus páginas juegos, datos, cursos de computación, cultura general, relatos –incluso uno corto de Lovecraft– e historietas. Entre estas últimas están las aventuras de «Paty y Toño» con el profesor Smol Le Petí que con su máquina del tiempo les envía a diversos episodios históricos convirtiéndolo a todas luces en un cómic didáctico; «Andrak», otra genial aventura de Themo Lobos firmada bajo el seudónimo de José Nazario, dibujante que además entrega lecciones de dibujo humorístico; «Pichi Nahuel» (pequeño tigre) de Juber –Julio Berríos–, comics adivinanzas de Nelson Soto, «Cartoriz» de Mario Igor, «Pituto» por Nato, «Waco» y «Gor el normando», ambas de Enrique Espinoza en la última claramente imitando al personaje Or-Grund del argentino Villagrán. La única tira extranjera fue «Snoopy». De aparición quincenal es editada en conjunto por la Fundación Nacional de la Cultura, diario *La Nación* y Televisión Nacional de Chile. Director de la revista fue Sergio Arias Guerrero. La revista de formato magazine y en colores de 32 páginas contó entre sus portadistas a Pato González, Marcos Moscheni y Mario Igor. La revista que dejaba mucho que desear en cuanto a diseño e impresión llega hasta el no. 21(3/87).

16 de abril: «Paty y Toño. Los secretos del atomo» de la Comisión Chilena de Energía Nuclear, que en un cómic de 24 páginas a color explica los beneficos y riesgos de la fisíon del átomo amenamente de la pluma de Themo Lobos. Los niños viajan al micromundo atómico de la mano del duende Nils Holgersson.

24 de junio: *G.I. Joe*, revista de aparición semanal con las historietas de origen norteamericano (Editorial Marvel) que aprovecha el éxito de la serie animada exhibida en nuestro país por Televisión Nacional. Editada por Publigrama e impresa por Editorial Antár-

tica, la revista en colores pero deficiente edición dura hasta el número 34 (8/1/87).

Junio: *Ogú*, álbum no. 3 de 82 páginas en colores y tapas de cartulina de E.M.E. Editores, continuando el experimento del no. 2 y los publicados a comienzo de la década del ochenta por Themo Lobos tras desaparecer *Mampato*. La saga del huevo del pteranodon que no se terminó en *Mampato* es completada por fin en esta edición.

Julio: *La Castaña* no. 6, revista dedicada especialmente a la literatura de irregular aparición en la cual se incluyen poesía, gráfica y humor. En esta edición la portada está a cargo de Rufino con uno de sus hombres de negro. Colaboran Martín Cáceres, Eduardo de La Barra y Jorge Lillo entre otros creativos. Al parecer el último número saldría en la primavera de 1987.

Julio: *Cucalón*, revista que edita e imprime E.M.E. Ltda. En la primera editorial se apela a la nostalgia por *Mampato* y promete ser mensual, dirigida a toda la familia. En materia de comics siempre «Martín Conejín» apareció en la primera página. En los primeros números salen «Ferrilo», «Cuentos del abuelo Chambónez», «La carrera interplanetaria», todos de Themo Lobos. En el no. 2 de *Cucalón* se anuncia un número especial de 48 páginas de *Ogú*, Mampato y Agú con la historia del palito mágico, como extra de la revista mensual. Hacia el número navideño se reconoce el éxito con los lectores, y comics que se publican son «Máximo Chambónez», «Michote y Pericón», «Agú», «Nick Obre», «Agente 0005». La saga de Mampato en *Cucalón* comienza a ser reditada a partir del no. 4 recién, en la edición veraniega. Complementa la saga las aventuras de Alaraco hasta el no. 6. En el no. 8 que es un número especial se anuncia que ya salió *Ogú* no. 4 de 82 páginas. El director ya es Themo. Además del niño aventurero aparecen Ñeclito, Cucufato, los hombres rana, una simpática parodia a la falta de documentación al momento de hacer un cómic. Ya se publican «Artistas de la nueva generación», con las colaboraciones de los lectores. En este número aparece una nota a los dibujantes de la historieta chilena y Angoulême a raíz de la muestra de dibujos en el Instituto Chileno Francés realizada entre los días 17 al 24 julio de 1987. También es relevante el hecho de que sale una carta de Marco Torres quien se convertiría en todo un personaje del cómic nacional y publicaría en la revista al igual que Alejandro Marín –Jano– ambos destacados dibujantes porteños. Con la edición no. 8 se entrega un folleto para concursar, una página modelo standard para que los lectores hagan un cómic según las directrices del folleto y generará una gran exposición al año siguiente. Además de historietas la revista alberga poesía y datos culturales como «Así nacen las palabras», sección de etimología de Themo Lobos. En el no. 13, a modo de dato curioso hay una viñeta homenaje a Hal Foster en la aventura de «Mampato y los vikingos». En el no. 17 se narra el origen del cinto espaciotemporal, obra dibujada por Oskar Vega en la fenecida *Mampato*. En el no. 18 se vuelve a publicar la saga de Kilikilis y Golagolas narrando el encuentro de Mampato y Ogú. También aparece un reportaje a la exposición del concurso de comics para los lectores. Además de las obras concursantes se contó con la de los veteranos nacionales y hubo apo-

yo considerable para la producción del evento. En este número aparecen «Pichimanque y Kiltrín», quienes ya habían salido en la revista *Icarito*. Los simpáticos dibujos presentaban la sección de topografía y enseñaban a leer y levantar un mapa. «Penjamón» compartía páginas en esta edición. En el no. 20 reaparece «Sapolín el niño rana y su perro Pejerrey», obra aparecida a finales de la década del cincuenta en la revista *El Peneca*. Oli, lector de *Cucalón* colabora con «El Culebrón», cómic con Triñihue el mapuche que derrota al mítico animal. También Sergio González Jiménez colabora con «Los bobos», así como Rodrigo Valdivia lo hace con «Velmax y Azucarín» al igual que Leonardo Palavicino con «Lobín y Guarín». La edición no. 24 celebra dos años de vida de la revista y en la editorial se hace un repaso por la carrera de Themo. Ameniza la revista un minipóster de regalo. En el no. 26 se pide disculpas a los lectores por los atrasos de la revista en aparecer en quioscos. *Cucalón* no. 29 es una edición especial de 96 páginas y tapas de cartulina con dos historias con «Bromisnar en el oriente» y se anuncia la recirculación de los números 1 al 24 entre julio y agosto de 1988. Figura como director de la revista Carlos Eckholt y como representante legal Themo Lobos. El no. 36 es una edición especial de aniversario con las aventuras de Mampato junto al piloto loco (cómic que causó polémica a mediados de la década del setenta entre las esferas gubernamentales). También se dedican 12 páginas a los jóvenes valores de la historieta, los artistas de la nueva generación. Los dos últimos números de *Cucalón*, el 47 y el 48, presentan la aventura de Mampato en el Congo, donde aparece el simpático niño africano Wamba, siempre editada por E.M.E. Ltda. El éxito de *Cucalón* logró que se vendieran tomos recopilatorios de diez ejemplares cada uno. Se supone que una vez que finalizó el contrato con la editorial y Themo firmó con Editorial Dolmen para reditar la saga de Mampato en lujosos tomos no se imprimirían más *Cucalones*, sin embargo se siguió haciendo.

13 de julio: *Desafío al Ingenio*, suplemento semanal del diario *Las Últimas Noticias* incluyó comics extranjeros.

9 de octubre: *Transformers*, editada por Publigrama e impresa en Editorial Antártica alcanza 24 números (2/4/87). En formato tradicional con el material norteamericano de Editorial Marvel se nos presentan en una pobre edición en colores las aventuras de los personajes de la popular serie animada exhibida en nuestro país por Televisión Nacional de Chile.

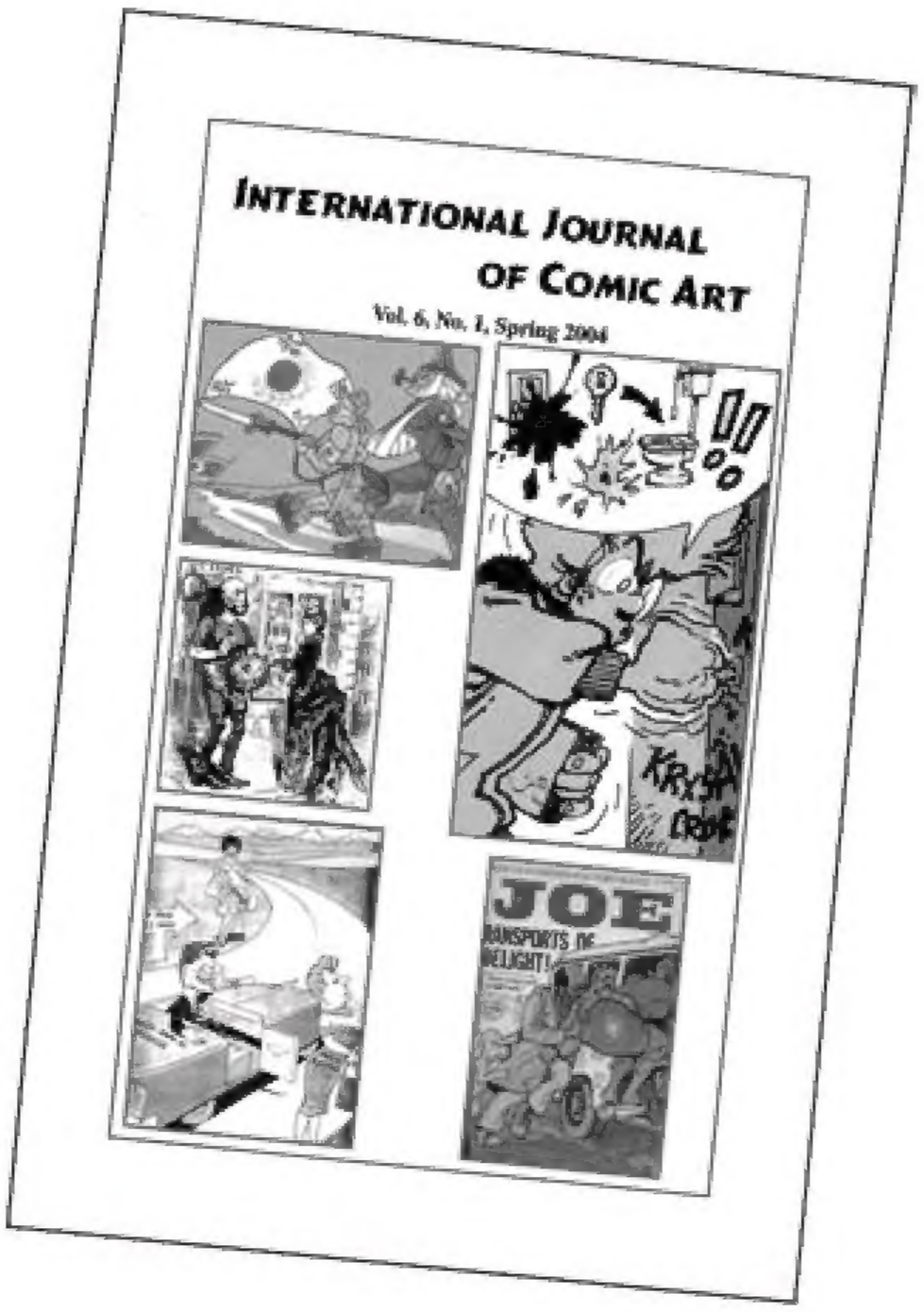
Octubre: *Larguirucho* de la serie *Anteojitos* es editado en similar forma a *Condorito*: los mismos tonos de tintas, situaciones graciosas, etc. Al parecer fue un número único.

30 de octubre: *Juan Pablo Segundo, Su Vida* fueron dos revistas de aparición semanal (6 de noviembre el no. 2) que fue editada por el diario *La Nación* con material publicado por Editorial Marvel. La edición nacional fue dirigida por Orlando Poblete y respetó las 24 páginas de la obra original. Esta inicativa se generó por la inminente visita del religioso en el año 1987.

Noviembre: «Rufino ataca de nuevo» es una recopilación de Editorial Antártica de 177 páginas con la obra del destacado dibujante nacional que contó con un prólogo de Alfonso Calderón.

International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.

Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gaínza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social

REIMPRESIÓN - DICIEMBRE 2004